J. MEIER-GRAEFE

COROT UND COURBET

ZWEITE VERMEHRTE AUFLAGE

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00087289 5

R. PIPER & CO. VERLAG · MÜNCHEN

MEIER-GRAEFE

COROT U. COURBET

EURYDICE BLESSÉE, 1868—70. 60×46 cm.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

COROT UND COURBET

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

ZWEITE AUFLAGE
UM 33 NEUE ABBILDUNGEN ERWEITERT

MÜNCHEN :: :: R. PIPER & Co., 1912

LIBRARY
OCT 2 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
553
C8M45

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

CAMILLE COROT

Eurydice blessée 1868—70 . . . . . Titelbild
Selbstportrait von 1835 . . . . . Seite 5
Hagar in der Wildnis 1835 . . . . . nach Seite 16
Genzano 1843 . . . . . Seite 17
La nymphe rappelant l'amour 1850—55 . . . . . „ 19
La Toilette 1859 . . . . . „ 33
Les Baignèmes de Bellinzona . . . . . „ 47
Nymphe couchée au bord de la mer 1865 . . . . . vor Seite 49
Le chemin aux pommes 1850—60 . . . . . Seite 57
Tivoli von der Villa d'Este aus gesehen 1843 . . . . . nach Seite 64
Interieur limousin 1850—60 . . . . . „ „ 64
Le port de la Rochelle 1851 . . . . . „ „ 64
Paysanne bretonne 1855—65 . . . . . „ „ 64
Altes Landhaus in der Nähe von Sémur 1855/60 . . . . . vor Seite 73
Paysanne à la source 1860—65 . . . . . Seite 77
Jeune algérienne, gegen 1872 . . . . . „ 79
Femme au chevalet 1865—68 . . . . . nach Seite 80
La liseuse 1868 . . . . . „ „ 80
Méditation 1869/70 . . . . . „ „ 88
Dame im Atelier 1870 . . . . . „ „ 88
La dame bleue 1874 . . . . . Seite 92
Coubron 1873 . . . . . „ 109
Le moine 1874 . . . . . nach Seite 112
Château Thierry 1863 . . . . . Seite 115

GUSTAVE COURBET

Portrait von Henri Rochefort 1870 . . . . . Seite 119
Le hamac 1844 . . . . . nach Seite 128
Portrait de Baudelaire (gegen 1845) . . . . . „ „ 128
L'Enterrement d'Ornans 1850 (Text-Abbildung) . . . . . Seite 134
L'Après-dîner à Ornans 1849 . . . . . nach Seite 144
Proudhon et ses enfants, gegen 1853 . . . . . „ „ 144

Portrait de Mme. Crocq 1854/55 . . . . . nach Seite 144
Les demoiselles de village 1851 . . . . . „ „ 148
L'Atelier de Courbet 1885 . . . . . Seite 151
Le ruisseau du Puits-Noir . . . . . nach Seite 160
L'enterrement d'Ornans 1850 . . . . . „ „ 160
L'atelier de Courbet 1885 . . . . . „ „ 168
Bonjour Mr. Courbet 1854 . . . . . „ „ 168
Les demoiselles au bord de la Seine 1857 . . . . . „ „ 168
Die Ringer . . . . . „ „ 168
Les baigneuses 1853 . . . . . Seite 169
Le repos 1855 . . . . . „ 171
Felsen in der Umgebung von Ornans . . . . . nach Seite 176
Le retour de la conférence 1862 . . . . . „ „ 176
Au bord de la mer 1865 . . . . . Seite 185
Femme couchée . . . . . „ 187
Le réveil 1864 . . . . . nach Seite 192
Détail aus le réveil . . . . . „ „ 192
Marine ca. 1870 . . . . . Seite 199
Détail aus Demoiselles au bord de la Seine . . . . . „ 201
Marine 1865—76 . . . . . nach Seite 208
Halali du cerf 1867 . . . . . „ „ 208
Studie 1865 . . . . . Seite 219
Stilleben gegen 1863 . . . . . nach Seite 224
Les Oranges 1871 . . . . . „ „ 224

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

EINLEITUNG 1

COROT

MENSCH UND KÜNSTLER 6
DIE LEHRE 19
DIE FRAUEN COROTS 35
DER LANDSCHAFTER 63
DIE BESTE ZEIT 79
VERMEER—CHARDIN—COROT 95
COROTS STELLUNG IN DER GEGENWART 111

COURBET

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER 121
FRÜHZEIT 135
VOM „BEGRÄBNIS VON ORNANS" ZUM „ATELIER" 151
LE FAISEUR DE CHAIR 171
DAS NEUE PROGRAMM 187
COURBETS STELLUNG IN DER KUNST 201
SCHLUSSWORT 227

EINLEITUNG

DER Verfasser versucht mit diesem Buche eine Unterlassungssünde gutzumachen. Die mehr als lückenhafte Würdigung der beiden Künstler, denen diese Seiten gewidmet sind, in seiner „Entwicklungsgeschichte" forderte berechtigte Einwände heraus. Corots Ruf bedarf keiner Förderung, am wenigsten von so inkompetenter Seite. Er erfreut sich universaler Schätzung und nähert sich jener weit sichtbaren Bedeutung, die das Eingehen auf Nuancen zuläßt und gleichzeitig einen über den Kreis der zeitgenössischen Geschichte hinausgehenden Vergleich erlaubt. Mit Courbet steht es anders, und sich bei der Betrachtung dieses Anführers der modernen Malerei mit Andeutungen zu begnügen, war unverzeihliches Vergehen — wenn nicht der Erkenntnis, so der Darstellung, die infolgedessen, zumal vor einem deutschen Publikum, wichtige Elemente der Entwicklung dem Mißverständnis aussetzte.

Der freundliche Leser verzeihe, daß ich mit diesem persönlichen Bekenntnis beginne. Mein Fall ist der seine. Unsere Schnellebigkeit erlaubt uns nur zu oft nicht, die tiefgehende Auseinandersetzung mit den entscheidenden Werten, weil die aktuellen zu viel oberflächliche Interessen absorbieren. Das Unrecht gegen Courbet ist besonderer Art. Man verehrt seine Nachfolger und kennt ihn selbst kaum dem Namen nach. Wenn uns Deutschen förderlich ist, Corot nahe zu kommen, weil ihn viele Tugenden auszeichnen, die unseren Instinkten zum Nachteil deutscher Kunst nur selten gelegen sind: zu Courbet sollte uns schon die Erkenntlichkeit treiben als zu dem Meister, dessen Einfluß die bedeutendste Malergeneration des zeitgenössischen Deutschlands die kräftigste Förderung verdankt. Doch bedarf es nicht dieser Erinnerung. Ich hoffe zu zeigen, daß, ganz wie

sich Corot, jenseits seiner historischen Bedeutung, jedem Blick auf eins seiner Werke erschließt, so Courbet, auch abgesehen von seiner bei uns und in anderen Ländern glänzend gespielten Rolle, unmittelbaren Genußwert äußert; ja daß die Stärke, mit der dieser große Künstler die wichtigsten Wirkungsfaktoren unserer Empfindungen erkannte, ihn vielleicht der Gegenwart noch näher bringt als Corots milde Größe. Wir bringen ein Stück unserer Selbst in unser Bewußtsein zurück und stärken unser Vertrauen auf unsere Art, indem wir die seine erkennen.

CAMILLE COROT

CAMILLE COROT. Selbstporträt von 1835. 0,33 × 0,25.
Uffizien, Florenz.

MENSCH UND KÜNSTLER

SEINE Mutter, von ihm „La belle dame" genannt, war eine der gesuchtesten Modistinnen im ersten und zweiten Kaiserreich und stammte aus der Schweiz. Sein Vater, Sohn eines Perückenmachers, hielt die Kasse. Der Laden lag am Anfang der Rue du bac, gleich an der Seine — vor hundert Jahren war das gute Gegend — nicht sehr groß aber fein, soigniert. Wer etwas auf sich hielt, ließ dort arbeiten. Es gibt von Gavarni eine reizende Gravüre aus dem Jahre 1830 „modes de Mme. Corot": Ein Pärchen von der heute wieder entdeckten, intimen Eleganz der Zeit. Sie im süßesten Kapottehütchen mit großen Bindebändern, in dem großen geradlinigen Sessel englischer Herkunft; der Geck steht in langem Glockenrock daneben.

Die Mutter liebte den Jungen zärtlich. Der Vater, echter, nüchterner Bourgeois mit anständigem Embonpoint, tadellos reell, betrachtete ihn mit Erstaunen, wunderte sich noch, als man von dem fünfzigjährigen Sohne ein Bild kaufen wollte, und konnte, als die Ehrenlegion eintraf, nicht fassen, daß die Auszeichnung nicht für ihn selbst, sondern für den Maler bestimmt war. Man machte dem Jungen keine allzugroßen Schwierigkeiten, den merkwürdigen Beruf eines Malers zu ergreifen, hänselte ihn allenfalls. Der Alte schrieb das Geld gut, das für die Etablierung eines Geschäftes für den Sohn zurückgelegt war, und zahlte ihm eine anständige Rente. Dumme Streiche fürchtete man nicht. Camille war ein gutes Kind. Der Rest kam bei dem Gang der Geschäfte nicht in Frage.

Konnte aus solchem Milieu, in dem das gemütlichste Behagen herrschte und nur die zärtlichsten Dinge verhandelt wurden, wo jede Gebärde etwas geschmackvoll Frauenhaftes erhielt, ein revolutionärer Künstler hervor-

gehen? Nicht weniger als alles sprach dagegen. Zwar war er körperlich unglaublich robust und verfügte wie Courbet über ungewöhnliche Kräfte. Der Siebzigjährige, der noch mit der Sonne auszog, der Nässe und der Kälte trotzte, wie ein Bauer gekleidet ging und wie ein Handwerksbursche durch die Welt zog, schien eher der Sohn eines Landmannes. Nur das Gesicht verriet das Sanfte seines ganzen Wesens. Es sah fast wie das eines Landpastors aus, eines von der allerbesten Sorte, dem die Frömmigkeit aus der Natur kommt, der, gewohnt, mit einfachen Menschen umzugehen, das salbungsvolle Wort zur herzlichen Gebärde umformt.

Alles andere, nur kein Revolutionär. Er war noch im 18. Jahrhundert geboren, um ein Jahr älter als Delacroix, aber hatte gar nichts von der wilden Zeit. In dem robusten Körper saß eine mädchenhafte Seele. Seine Briefe an die Eltern und Freunde klingen wie Pensionatsergüsse. Er war fromm, ging zur Messe und genierte sich nicht, im Kreise der Bohémiens vom lieben Gott zu sprechen. Aber zu alledem muß man seine Eigenheit hinzurechnen, das Corothafte, das all seinem Gebaren etwas Besonderes gab. So war seine Seele wohl mädchenhaft, aber hielt — nicht mit großen Worten, sondern im stillen um so energischer — an seinem Willen fest. So war er sanft, aber dieses Sanfte kam nicht von einer Beschränktheit der Persönlichkeit, sondern von übergroßem Reichtum her, der sich so auf bequemste Weise des Überschusses entäußerte.

Kein Mensch war glücklicher. Seine geringen Ansprüche konnte er mehr als in ausreichendem Maße befriedigen. Freunde besaß er mehr als große Fürsten, Feinde hat er kaum gehabt. Warum sollte er nicht fromm sein? Denn seine Frömmigkeit hielt sich nicht an enge Formeln. Sie steckt in dem Ausspruch, den er einmal über das Jenseits tat: „Na, ich hoffe, man malt

wenigstens da oben!" Sie vermischte, wie oft in Frankreich, das von Gott Gewollte mit dem Schönen, die Engel mit den Nymphen, den Himmel mit dem Olymp. Er war, obschon ein guter Christ, kein schlechter Grieche aus heidnischen Zeiten. Einen Dichter nannte ihn Théophile Gautier, aber das ist beinahe zu richtig. Dieser Dichter war ein echter Bourgeois. Als ihn einmal in reiferen Jahren ein Freund das Angeln lehrte, vergaß Corot über diesem, dem echten Pariser Spießer unentbehrlichen Sport 14 Tage das Malen. Seine Leidenschaft waren Familienfeste. Er fehlte bei keiner Taufe, bei keiner Trauung; stand in der Politik bei den äußersten Konservativen, ließ sich von Courbet gewaltig imponieren, bekehrte sich zu Delacroix erst im Alter und konnte Manet nicht ausstehen. Sicher war der Künstler in ihm größer als der Mensch; so scheint es wenigstens, weil wir den Großen nicht gern Gutmütigkeit zutrauen. Und doch gehörte der Père Corot und das, was er machte, so zusammen wie Leib und Seele. Es klingt verdächtig seicht, wenn er sich bei dem Landschafter Dutilleux anmeldet, um, wie er sagt, mit ihm, das heißt mit dem nicht übermäßig begabten Freunde, „ordentliche Chefs-d'œuvre" zu machen, wenn er „seine Flöten putzt", „um für die kleinen Vögelchen im Walde zu arbeiten". Wer glaubt heute noch dergleichen? Gibt es noch Kinder in der Welt? Darf es sie geben?

Ein Kind war er, das trifft wohl am besten seine Art. Ein Kind, das eines Morgens seine alte Adèle, die Wirtschafterin des Junggesellen, nicht anzusehen wagte, weil er ihr des Abends vorher ein nicht ganz sanftes Wort gesagt; der dem Freunde, dessen unverschämtem Pumpversuche er einmal siegreich widerstanden hatte, nachlief, um ihm die Tausendfrankscheine zu bringen; der kein Geschenk machte, ohne dem ungebetenen Gaste zu empfehlen, recht bald wiederzu-

kommen. Den zweifelhaften Händlern, die ihm falsche Bilder brachten, malte er echte auf die alten, — Roger Milès erzählt ein paar hübsche Anekdoten darüber[1]) — und noch auf seinem Sterbebette signierte er Tedesco ein vergessenes Gemälde. Er war viel gutmütiger, als Kinder zu sein pflegen, aber hatte den Optimismus, der ihnen eigen ist. Seine Biographie, die Moreau-Nélaton mit größtem Fleiße zusammengestellt hat, liest sich wie die Lebensgeschichte eines Kindes, das 80 Jahre wurde.[2])

Er arbeitete im spielen, mit einer Phantasie, wie sie nur dem Knabenalter eigen zu sein pflegt. Der Katalog Robauts zählt 2500 Werke. Noch in seinen letzten Lebensjahren malte er an mehreren Bildern zugleich und brachte manchmal in einer Woche ein halbes Dutzend fertig. Kindlich ist die ganze Art seiner Kunst. Ich habe bei jeder seiner Zeichnungen den Eindruck, einen ganz jungen Menschen vor mir zu sehen, der mit der Naivität des Anfängers gestaltet. Bis zum 18. Jahre war er in Rouen auf der Schule, dann 8 Jahre Kommis, dann kurz bei dem gleichaltrigen, frühreifen Klassizisten Michallon, und als dieser, in gewissen kleinen Landschaften viel versprechende Künstler schon 1822 starb,[3]) trat Corot bei Victor Bertin ein, dem Akademiker par excellence. Aber er hat eigentlich nie eine rechte Schule gehabt. Darin verbirgt sich das Neuzeitliche seiner Art, der Unterschied mit der alten Kunst, mit Ingres. Dieser war das Höchste von Schule, Corot

[1]) Album classique des Chefs — d'oeuvre de Corot (Braun & Cie., Paris 1895).

[2]) L'œuvre de Corot par Alfred Robaut, catalogue raisonné et illustré, précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Etienne Moreau-Nélaton (H. Floury, Paris 1905).

[3]) Vgl. über diesen ersten Lehrer und Freund Corots, der nicht ohne Einfluß günstigster Art auf ihn gewesen sein muß, die kurzen Angaben bei André Michel, „Notes sur l'Art Moderne" (Colin & Co., Paris 1896), S. 9 u. ff.

das Höchste von Autodidakt. „Confiance et conscience" war seine Parole, zwei Worte, die für ihn im Grunde dasselbe bedeuteten, denn er bezog die conscience nur auf den eigenen Maßstab, die eigene Empfindung, wie sie durch die Natur gelöst wird. Nichts anderes ließ er gelten, an nichts anderes denken, auch nicht an die alten Meister. Kind sein, die Augen aufmachen, träumen, et voilà. Ingres brachte es fertig, höchste Kultur so intensiv, fast könnte man sagen, physisch in sich aufzunehmen, daß seine Formel beinahe wie Natur erscheint. Fast, denn ein Rest bleibt bei ihm immer. Man vergißt nie, selbst nicht bei dem Bain turc, daß man eine Malerei vor sich hat, eine Konstruktion, und kann vor der glänzendsten Odaliskenzeichnung nicht ganz das Dekorative verwinden. Corot ist nur Mensch, aber ein so selten reines Exemplar von so göttlichem Instinkt, daß ihm die lieblichste Form zugleich die natürlichste wird. Darin liegt sein großer Reiz und auch seine schlechterdings alleinstehende Bedeutung. Die Kunst des Partipris der Stilisten, selbst eines Ingres, hat alle möglichen Schönheiten, aber verbirgt das Elementare. Sie wirkt durch die Überlieferung. Der Künstler identifiziert sich nicht vollkommen mit ihr. Der Beschauer dringt erst nach Überwindung dieser Überlieferung zur eigentlichen Form des Künstlers, zum Menschlichen, und der Umweg macht ihn zuweilen müde. Nichts dergleichen hemmt uns bei Corot. Wir glauben seinen Dingen ohne weiteres, weil wir in der Art seiner Mitteilung, in jedem Strich, die gestaltende Empfindung spüren. Dadurch gehört Corot zur Moderne. Aber er gehört nicht in jedem Sinne zu ihr. Was die vom Schmuck der alten Kultur entblößte Zeit am wesentlichsten brauchte, war die schnelle Fähigkeit, das Menschliche zu äußern. Das tat er. Aber daraufhin arbeiteten auch Delacroix und Daumier, und doch rechnen wir sie nicht zu den Mo-

dernen. In beiden wirkt noch, unendlich modifiziert, das Stilelement der Alten. In Delacroix macht es die Romantik rhetorisch, in Daumier biegt es sich zur Karikatur. Sie sind beide Encyklopädisten der Formenrevolution, vertreten die Rolle eines Diderot, aber sind noch nicht Revolutionäre der Tat.

Deren sollte die Zeit eine stattliche Anzahl gebären. Corot gehört nicht zu ihnen. Es hieße St. Vincent de Paul einen Jakobiner nennen, wollte man Corot Umstürzlerideen zutrauen. Es fehlt ihm das subjektiv Revolutionäre der Rousseau und Dupré und noch viel mehr das der Courbet-Schule. Aber dieser Mangel gibt ihm just die Ausnahmestellung in seinem Zeitalter und enthält den mit nichts zu vergleichenden Segen seines Wirkens. Revolutionäre kamen, mußten kommen. Die Zeit rief sie. Das Programm ergab sich von selbst. Courbets Realismus — freilich nicht seine Malerei — ist eine fast mathematisch berechenbare Erscheinung. Ein Corot aber stand nicht in dem Programm. Er war die Überraschung des Himmels. Gerade das Nichtrevolutionäre seiner Gabe wirkte Wunder. Es brachte ihn um den augenblicklichen Erfolg, um den Enthusiasmus, der Courbet zujubelte und dem Corot selbst in rührender Weise Tribut brachte (glaubte er doch einmal, angesteckt von Daubignys Enthusiasmus, dem Himmel danken zu müssen, in einem Jahrhundert mit Courbet zu leben), aber es bewahrte ihn vor dem tiefen und ungerechten Fall, vor dem ungeheuerlichen Geschick Courbets, den man wie ein abgebrauchtes Möbel in die Ecke stellte, nachdem er der Welt das Losungswort gebracht hatte. Man glaubte Courbet mit seinem Programm erledigt und übersah, daß er himmelhoch darüber hinwegragte. Corot hatte kein formuliertes Programm außer dem „Confiance et conscience". Tatsächlich aber realisierte er das denkbar Positivste aller

Programme: die Erhaltung der Überlieferung im neuen Geiste. Nicht die Form, sondern der Geist der Überlieferung lebte in ihm und wurde unbewußt zum Triebe. Er wollte nichts anderes malen, als was er sah, aber er malte in Wirklichkeit alles mit, was ein Mensch, der durch und durch Franzose war, empfand; allen Optimismus der glücklichen Rasse, all das reiche Legendenbewußtsein eines Volkskindes. Seine Nymphen entstanden wie seine Bäume. Er muß sie gesehen haben. Sie sind organische Wesen seiner Natur, und wo sie fehlen, ist die Natur so gemalt, als müßten sie irgendwo erscheinen. Das ist von Anfang so, auch als er an nichts anderes dachte, als von der Natur sehen — ‚lesen und schreiben' könnte man es bei ihm nennen — zu lernen, und schon dieses unwillkürlich gemilderte Verhältnis zur Natur, das wir noch deutlicher zu zeigen hoffen, gab ihm eine von den Malern in Barbizon durchaus gesonderte Stellung. Diese trat zunächst in seiner geringeren Abhängigkeit vom Boden hervor. Rousseau und Dupré waren seßhafte Leute, Corot flog wie ein Schmetterling über die Welt, war bald hier, bald dort, von einer Beweglichkeit, die man Mühe hat, mit seinem Behagen in Einklang zu bringen, und die trotzdem so gut dazu paßte, daß sich niemand darüber wunderte, ihn im Sommer alle 14 Tage wo anders zu wissen.

Am seltensten kam er Rousseau ins Gehege. Seine Welt war nicht der magistrale Wald von Barbizon, sondern eher die Lieblichkeit des Teiches von Ville d'Avray mit den koketten Ufern, auf denen man heute noch zuweilen des Abends von dem Platz aus, wo das Denkmal steht, Corotsche Bilder zu sehen meint; oder Nantes mit dem Fluß und den Brücken, oder Arras mit der langen, oft gemalten Chaussee, wo die Freunde wohnten; einfache, aufrichtige Bewunderer, stille Leute wie er, in deren Kreise er sich vielleicht wohler fühlte,

als unter den philosophierenden Kollegen. Oder Auvers, im lieblichen Tal der Oise, wo er Daumier das Haus schenkte; die Landschaft, die später Cézanne und Pissarro, zuletzt van Gogh verherrlichten, und die für die moderne Malerei mindestens so wichtig geworden ist wie Barbizon.

Aber er gehört wohl überhaupt zu keiner besonderen Landschaft der Natur. Er hatte das Bild in sich und gebrauchte das Äußere nur zur Bestätigung seiner Träume, war einer von den Wundermenschen, die mit Formen geboren werden, wie andere Leute mit anderen Dingen. Man hat lange gemeint, die Form als solche wäre nicht seine Sache gewesen, er hätte die Undeutlichkeit gesucht, nicht zeichnen gekonnt und wäre deshalb nur im Dämmerlicht Herr seiner Mittel gewesen. Soweit das ein Vorwurf gegen seine Kunst sein soll, ist es nicht richtig. „Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose" notiert er in seinem Reisenotizbuch, als er zum ersten Male nach Italien kam. Mit seiner Gewissenhaftigkeit hätte sich solcher Kompromiß nicht vertragen. Wer ihm ungenügende Zeichenkunst vorwirft, tadelt auch an Velasquez, Rembrandt und Rubens diesen vermeintlichen Mangel. Zeichnen im Kunstsinne heißt nichts anderes wie Malen: die Fähigkeit, mit Bleistift oder mit der Feder gleichwie mit dem Pinsel eine Empfindung durchs Auge, der Art des Autors entsprechend, und mit der dadurch bedingten Vollkommenheit zu fixieren. Die Art der Klassizisten war nicht die seine. Auch die der Cinquecentisten lag ihm nicht. Während der zwei Jahre seines Aufenthalts in Rom ging er kein einziges Mal in die Sixtina, und als er 15 Jahre später zurückkehrte, ließ ihn Michelangelo kalt. Also nicht der Umriß war seine Sache, und wie sollte der es auch bei einem Künstler sein, der alles nur in großen Massen sah, für den es in der Natur nur

Formen und Töne, ja im Grunde nur Töne gab, der aber mit dem Ton alles zu schaffen wußte. Seine Zeichnungen, sowohl die frühesten, z. B. die Porträts der Modistinnen im elterlichen Atelier, als auch die Tänzerinnen und Nymphen der siebziger Jahre, setzen sich aus zaghaften Kritzeleien zusammen. Das Kindliche, Autodidaktenhafte seiner Kunst blieb hier am deutlichsten. Wo sich seine Zeichnung ganz auf den reinen Strich beschränkt, ist sie tatsächlich nur eine Notiz ohne jede künstlerische Prätention. Er bediente sich ihrer wie mnemotechnischer Mittel. Man findet zuweilen auf den Blättern kleine Kreise und Quadrate, die, wie André Michel berichtet, seine Stenographie darstellen. Der Kreis besagt Helligkeit, das Quadrat Schatten. Niemandem wird einfallen, solche Notbehelfe mit meisterhaften Zeichnungen zu vergleichen, und insofern hatte die Kritik recht, daß er „schlecht" zeichnete. Sobald er aber den Ton auf das Papier ließ, wurde es anders. Mit drei Flecken Schatten und ebenso vielen Strichen machte Corot eine Landschaft. Es blieb immer ein sehr zarter Bau, denn er mußte nach dem Willen seines Schöpfers beweglich bleiben, um in das Herz des Betrachters hineinwachsen zu können. „Sa forme flottante," sagt Jean Rousseau in seiner hübschen Studie, „semble toujours en mouvement. Plus écrite elle serait immobile."[1]) Das gilt von seinen Zeichnungen wie von seinen Gemälden. Ihre Zartheit hindert sie nicht, einen göttlichen Hauch zu tragen. Millet begeisterte sich daran. Seine besten Zeichnungen, zumal die traumhaft an die Antike

[1]) Jean Rousseau: Camille Corot, suivi d'un Appendice par Alfred Robaut, Paris, Librairie de l'Art, 1884.

Corot war übrigens geneigt, seine Gabe gering zu schätzen. Man erzählt sich die hübsche Anekdote, daß er sich einmal zu Daubigny über ungenügende Beherrschung des „Métier" beklagte. Worauf ihm der Freund zur Antwort gab: „Comment tu manques de métier! Tu ne mets rien sur la toile, et tout y est."

erinnernden, sind von Corotschem Geist durchdrungen. Später hat sich Renoir und zumal Pissarro darauf besonnen, und heute glaubt man in Bonnards lithographierten Phantasien ein ähnlich kindliches Genie aufstehen zu sehen.

Der Ton war Corots großes Mittel. Die Form im Bilde sah er lediglich in der Gesamtheit der Valeurs. „Was es in der Malerei zu sehen gibt," sagte er einmal, „oder vielmehr, was ich suche, ist die Form, das Ganze, das Gleichgewicht der Töne. Die Farbe kommt für mich erst nachher." Er machte die Farben mit Licht und Schatten wie Rembrandt. Français nannte ihn den Rembrandt des Freilichts. Das sagt ein wenig zu viel. Nicht neben Rousseau, wie Corot in seiner Bescheidenheit glaubte, wohl aber neben dem größten Holländer erscheint er wie die Lerche neben dem Adler. Nur: wem würde es einfallen, die Grazie mit der Kraft zu vergleichen. Zu Rembrandts Werk bedurfte es eines Riesen. So groß er erscheint, er durfte nicht geringer sein, um die Ansprüche, die er selbst schuf, zu erfüllen. Solche Gewalt hat in den Bildern Corots keinen Platz. Ein Zuviel davon hätte den Bau zerstört. Corot schuf seinem Genie genau das passende Nest. Wie große Dinge schließlich daraus hervorgingen, hoffen wir zu zeigen.

HAGAR IN DER WILDNIS, 1835. Louvre.
Nach dem Corotheft des Studio.

GENZANO, 1843. 35 1/2 × 55 1/2. Sammlung Cheramy.

LA NYMPHE RAPPELANT L'AMOUR, 1850—55. 0.27 : 0.47.
Photo Durand Ruel, Paris.

DIE LEHRE

ALS fast Dreißigjähriger ging Corot 1825 nach Rom, um ernstlich zu arbeiten. Rom mag ihn ursprünglich angezogen haben wie alle Zeitgenossen Ingres' als das große Kompendium des Schönen, aus dem die Väter Stärke und Form ihres Enthusiasmus gewonnen hatten. Er ging als Bertin-Schüler hin und hätte normalerweise wie dieser an der melkenden Kuh ziehen müssen, um einer von vielen zu werden. Dagegen tat er dort so, als gehöre Rom zu den Vororten von Paris, wo man nicht schlechter nach der Natur arbeiten könne, als jenseits der Fortifikationen an der Seine. Die alten Meister des Marmors und der Malerei schienen nicht zu existieren. Die Natur kopierte er, in seiner Art, so getreu er es vermochte. So überzeugter Realist ist Corot kaum je wieder gewesen. Nachher wurde er es mit der Subjektivität, die schließlich auch den Traum für Natur nahm. In Rom dagegen war er es so wirklich, als er es über-

haupt sein konnte. Seine ersten Bilder sind verhältnismäßig nüchtern. Man fängt jetzt an, diese frühe, einst verachtete Zeit zu lieben; es ist die natürliche Reaktion auf die Überschätzung der singenden Bilder der Spätzeit. Manches der allerersten Zeit grenzt an das Topographische. Corot begann mit dem Anfang. Er studierte die Welt, bevor er sie eroberte. Es ist kein sehr merklicher Unterschied zwischen den ersten römischen und den vorher in Frankreich entstandenen Bildern. Der Stil scheint mehr in der Wahl des Sujets, im Ausschnitt, weniger in der Mache zu stecken. Aber unter diesem Schein verbirgt sich der ganze Corot. Die oft kopierte Tiber-Brücke mit der Peterskuppel in der Mitte und dem Engelsturm zur Rechten, die etwas spätere Ansicht des Kolosseums, im Louvre, und ähnliche kleine Bilder kündigen schon das Raumwirkende der Meisterwerke an, die delikate Koloristik und feine Abtönung. Unzählig sind die Motive aus der Umgegend Roms und verblüffend mannigfach. Je mehr sich später gewisse seiner Landschaften gleichen, desto verschiedener sind sie im Anfang. Es war, als suchte er möglichst viele Formen in sich aufzunehmen, um daraus nachher eine Einheit zu bilden. Tatsächlich hat er aus mancher Landschaft der ersten römischen Zeit ein viertel Jahrhundert später die Szene zauberischer Feste geschaffen. So aus der kleinen Parklandschaft mit dem Kolosseum im Hintergrund des Jahres 1826, früher in der Galerie Doria, den berühmten Nymphen-Tanz des Salons von 1850, heute im Louvre. Auch die Zeichnungen dieser Zeit sind die korrektesten, die er je gemacht hat; zuweilen von rührendem Fleiß, um die Einzelheit genau zu erfassen. Aber schon damals spielte die Hand ihm den Streich, mehr zu wollen, als das Auge aufnahm. Aus den Felsen werden von selbst Terrassen, die Baumgruppen fließen in geschwungenen Linien zusammen, der Rhythmus bildet sich. Noch wider-

steht Corot dem dichterischen Drange, versucht mehr der Natur als sich selbst zu folgen. Die ganze römische Zeit dient ihm, die solide Anatomie des Baues zu schaffen, die ihn später beherbergen soll, und ein Teil des großen Reizes dieser Periode mag in den unterdrückten Gedichten liegen, die man unter der gewissenhaften Sachlichkeit ahnt.

Beladen mit Bildern kam er 1828 zurück, und nun beginnen seine Streifzüge durch Frankreich. Er malt die ersten Bilder von Ville d'Avray und Fontainebleau, schildert die See von Dieppe und Honfleur, die Quais seiner alten Studienstadt Rouen und sucht das Ansehen in seiner Familie durch eine Unmenge sorgfältiger Portraits zu heben, die trotz ihrer sauberen Intensität den mißtrauischen Seinigen wie Karikaturen erschienen. Die Landschaften sind immer noch Rekognoszierungen des Künstlers, glänzende Terrain-Studien. 1834 geht er zum zweitenmal nach dem Süden. Diesmal bleibt er in Ober-Italien, in Pisa, wo er das Medaillon des Campo santo skizziert, in Florenz, wo er im Boboli-Garten eine seiner Art ideal angepaßte Szenerie findet. In Venedig zeichnet er mit eingehender Genauigkeit die architektonischen Details der Piazza und bringt wieder eine Menge intimer Bilder kleinen Formats nach Hause.

1835 tritt er zum erstenmal mit einigem Aplomb hervor, er stellt im Salon die Hagar in der Wüste, sein erstes großes Bild, aus. Im Vordergrund einer Felsenlandschaft kniet die verstoßene Hagar neben dem kleinen schlafenden Ismael und hebt verzweifelt die Arme zum Himmel.

Man erkennt Corot kaum wieder. Nach den kleinen Bildern der Vorzeit, in denen er mit größter Schmiegsamkeit anscheinend nur der Natur folgte, wirkt die Hagar in der Sammlung Gallimard wie das Werk eines anderen Menschen. Der Unterschied berührt fast unbehaglich,

denn er stellt gerade das in Frage, was man vorher geschätzt hat, die harmlose Aufrichtigkeit. Die Hagar ist ein konventionelles Gemälde, der Zusammenhang mit der französisch-römischen Landschafter-Schule springt in die Augen. Die Landschaft ist nach klassischem Rezept komponiert, die Staffage nach demselben Vorbild hineingesetzt, das Motiv mag ihm Benozzo Gozzoli im Campo santo von Pisa gegeben haben. Und über dieser leicht erkenntlichen Unselbständigkeit ist man versucht, in dem Bilde das zu übersehen, was von Corot darin ist.

Diese Enttäuschung fällt in Wirklichkeit dem Betrachter zur Last. Wer in Corot einen Revolutionär sucht, wird immer zu kurz kommen. Die Entwicklung der modernen Kunst kommt nicht von Corot her, er hat von ihr genommen und hat ihr gegeben, aber spielt nicht die entscheidende Rolle, die von seinen engeren Zeitgenossen Rousseau am deutlichsten repräsentiert. Rousseau setzte seine ganze Überzeugung und ein außerordentlich komplexes Können ein, um eine neue Landschaft zu schaffen, in der kein Atom mehr von der alten Konstruktion der Poussin und Claude, der französischen Nachfolger der Venezianer, mitspielte. Er gewann die Anregung dazu aus der den Italienern entgegengesetzten Kunst, aus Holland, und betrat so den einzigen möglichen Weg, um die Malerei geeignet zu machen, wieder zu dem Medium individueller natürlicher Anschauung zu werden. Von dieser Entscheidungstat hielt sich Corot fern. Er war in Italien, während in Barbizon die ersten Landschaften — die ersten Axtschläge zur Gründung einer neuen Ansiedelung des Natürlichen — gemacht wurden. Vergessen wir nicht, daß er schon erwachsen war, als Rousseau, Dupré und Millet geboren wurden, daß er Rousseau und Millet überlebte, etwa drei Jahre vor Courbet und Daubigny starb und daß er bis zum letzten Moment arbeitete.

Er vermochte also die ganze Entwicklung der anderen zu umfassen. Das gelang ihm, aber er wäre nicht Corot gewesen, wenn er darin aufgegangen wäre. Seine Eigenheit beruht auf der nur bedingten Auseinandersetzung mit der modernen Tendenz. Ein Teil seines Wesens stand nach anderen Dingen und war mindestens ebenso entscheidend.

Fromentin hat in einem glänzenden Kapitel die Eroberung Alt-Hollands durch die Franzosen von 1830 geschildert. Darin stellt er Corot abseits und nennt ihn „nichts weniger als holländisch".[1]) Diese Bemerkung klingt im Munde des Verehrers der Holländer fast wie ein Vorwurf zugunsten Rousseaus. So richtig sie an sich ist, so falsch wäre diese kritische Folgerung. Ganz abgesehen von den persönlichen Resultaten, könnte man mit Recht einwenden, daß wenn es von größter Wichtigkeit war, die Holländer zu erobern, die Erhaltung der französischen Tradition kein geringeres Interesse beansprucht; daß sich in die erste Arbeit viele große Künstler teilten, während die andere Aufgabe im wesentlichen nur einem einzigen zufiel.

Corot ist der letzte Nachkomme Claudes, und so gut kein Erfolg irgend einer Zeit uns um die göttliche Poesie dieses großen Sängers bringen kann, so wenig vermag die Einsicht, daß Corot nur zögernd dem Zug der Zeit folgte, das Entzücken an seiner Dichtung zu schmälern, die ebenso echt und rein seiner Empfindung entquoll wie die rauhere Art den Freunden in Barbizon. Er stützt sich ursprünglich nur auf französische Vorgänger, und wenn die Schule Rousseaus den Wert Ruysdaels wiederbelebte, Corot verdanken wir die Erinnerung an einen Kreis, der leichter als Ruysdael der Vergessenheit anheimfallen konnte und von Corots Enthusiasmus uns näher gerückt worden ist.

[1]) Les Maitres d'autrefois (Plon-Nourrit, Paris 1902), S. 276.

Wenn die Kunstbetrachtung einst nicht mehr auf das rein Persönliche gerichtet sein wird, auf das Selbstverständliche, über das man nur zu leicht das Wesentliche vergißt; wenn man weniger ängstlich mit sich und den Medien seiner Erbauung und dafür genußsüchtiger und aufrichtiger zu Werke gehen wird, erleben die Museen vielleicht eine gründliche Reorganisation. Eine neue Gruppierung, nicht mehr nach Ländern oder Jahrhunderten oder ähnlichen, willkürlichen Begriffen, sondern nach Werken, nach den Tendenzen der Werke. Der Beschauer wird dann nicht mehr genötigt sein, wie ein Trapezkünstler im Zirkus Akrobatenstücke im Reiche der Empfindungen aufzuführen, weil jedes Bild mit dem benachbarten kontrastiert und neue Einstellungen verlangt, sondern zu der Freude über das Kunstwerk wird Behagen hinzutreten. Man denke sich die Künstler nach Familien geordnet; nicht nur die Werke des einen zusammen, sondern ihn ergänzt mit allen Vorgängern und Nachfolgern, die eine ähnliche Konstellation ihrer Sinne mitbrachten. Nicht nur die Wissenschaft würde dabei gewinnen, auch der Laie. Dem Durchschnittsmenschen, der ahnungslos vor einen Unbekannten tritt und sich des Bädekers bedient, um seine Empfindung zu konstatieren, würde mancher Meister, den ihm keine Kunstgeschichte klarzumachen vermag, vertraut, weil das, was ihm heute fremd und unbegreiflich erscheint — man denke an die Modernen — durch Abstufungen verständlich würde. Aus demselben Grunde gelangte der Kenner zu größren Genüssen, denn der latente Urgrund alles ästhetischen Empfindens, das Chaos von Erinnerungen an schöne Dinge, die durch das Werk gelockt werden, würde hier durch die leibhaftige Vorführung wenigstens eines Teils dieser Elemente vervielfacht werden. Niemand käme dabei zu kurz, denn das Kunstwerk, das durch solche Familientage an

Rang verlöre — und vielleicht wären das nicht wenige in neueren Museen —, erwiese, daß es nicht mit legitimem Recht am Platze war. Da der einzige Weg zur ästhetischen Reife im fortwährenden Vergleich der Werke liegt, da hier gleichzeitig Wissen und Genießen das Maximum einlösen, nimmt es wunder, daß solche natürliche Erleichterung der Erkenntnis nicht längst einmal versucht wurde und man sich immer noch im besten Falle an die „Schulen" hält, die von dieser Gemeinsamkeit gewöhnlich nur grobe Umrisse zeigen.

In unserem wie in jedem Falle würden auf solche Art eine Menge heute mit Unrecht unterschätzter Meister zur relativen Geltung kommen. Im Kreise der Vorgänger Corots dürften z. B. die beiden Lieblinge der Zeit Louis' XVI., Joseph Vernet und Hubert Robert, nicht fehlen. Vernet wurde von Diderot, der ihn über Claude Lorrain zu stellen wagte,[1]) überschätzt, von den Nachfolgern aber zu schnell zu den andern Resten der Vergangenheit geworfen. Corot schwärmte nicht für die großen Lieblingsbilder Diderots, sondern hielt sich, wie seine Kopie nach Vernet bei Cheramy beweist, an die intimeren Landschaften des Ruinenmalers und gewann daraus manche Anregung für das, was Diderot „élever des vapeurs sur la toile" nannte, die Kunst, die schon in den ersten Rombildern deutlich ist. An Hubert Robert liebte er sicher weniger die ewigen Architektur-Arrangements, um die sich einst die Pariser Gesellschaft riß, als die kleinen, aufrichtigeren Bilder, wie z. B. die Wasserträgerin[2]) im Louvre, von zartem Ton um die lebendige Arabeske. Zu Vernet und Hubert Robert tritt vor allem L. G. Moreau, einer der feinsten Landschafter derselben Zeit, dessen Meudon-

[1]) Diderots Salon von 1765 (in den Oeuvres Complètes, Paris, Garnier 1876, Band X, S. 315).
[2]) Louvre Nr. 811.

Bilder die Frische der besten Zeit Corots voraussagen.[1]) Dann Simon Lantara, der erste Landschafter von Fontainebleau, der schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in dem berühmten Walde malte. In dem Kreise des merkwürdigen Vagabunden finden wir außer Hue und Huet einen deutschen Landsmann, Ferdinand Kobell,[2]) mit reizenden Zeichnungen im Stile dieser Zeit.

Joseph Vernet und Hubert Robert standen in der ersten Reihe der Bewegung, die die Rückkehr zur Antike, die Reaktion auf Watteau vollbrachte. Sie waren für diese zweischneidige Errungenschaft wesentlicher als David, der nach ihnen kam und der Reaktion ein Gesicht gab, das viele edle Tendenzen dieses Rückgriffs mit einer bewegungslosen Maske zudeckte. Gabillot hat dieses Verhältnis in einer sorgfältigen Arbeit klargestellt.[3]) David bediente sich der Antike als eines Abzeichens für den Revolutionär im Gegensatz zu der Kunst der gestürzten Tyrannen. Tatsächlich aber war die eigentliche Wiedereroberung der Antike das Werk desselben königlichen Geistes, der das Dix-huitième geschaffen hatte. Wie in der Architektur das Louis Seize dem Empire vorhergeht, so hatte die Malerei unter Ludwig XVI. in sehr viel graziöserer Form vorausgesagt, was die Maler der Revolution mit unzarten Händen ausbeuteten. Dieser ganze Klassizismus sah in der Antike zumal die römische, deren kompaktere Reste dem baulustigen 18. Jahrhundert bedeutender als die griechischen erschienen, weil er mit jenen mehr anfangen konnte.

---

[1]) Von den Bildern im Louvre Nr. 650 und 651 namentlich das erstere. Im Saal Daru, wo diese Bilder und die Roberts hängen, findet man noch manche andere, die dazu gehören. Moreau lebte von 1740 bis 1806.

[2]) Figurierte in den „Expositions de la Jeunesse" der Place Dauphine, über die sich in der „Gazette der Beaux-Arts" vom Juni d. J. ein Aufsatz von Dorbec findet. Hier auch einige Abbildungen nach den von Fr. Hégi gravierten Landschaften Kobells.

[3]) Hubert Robert et son temps par C. Gabillot (Paris, Librairie de l'Art, 1895), namentlich das erste Kapitel.

Die Eroberung ging nicht von Malern, sondern von Baumeistern aus, und die große Bedeutung, die in allen Bildern der Zeit die Ruine darstellt, die Wichtigkeit, die selbst Diderot diesem Detail in den Bildern seiner Zeitgenossen zusprach, zeigt noch die Abhängigkeit der Maler von den Architekten. Die Künstler waren sich des römischen Charakters der übernommenen Antike durchaus bewußt. Noch 1774 erkannte im „Mercure de France" Peyre, einer der Architekten des Pariser Odéon-Theaters, die Abhängigkeit der Römer von den Griechen und Ägyptern, meinte aber, die Römer hätten ihre Vorgänger so weit übertroffen, daß man sich mit Recht nunmehr nur an ihre Reste halten müsse. Gabillot nennt die Männer der Revolution „so wenig griechisch wie möglich. Sie sind vor allem Römer. Sie hätten in Athen und Sparta ebensogut wie in Rom Vorbilder des Heroismus finden können. Ihre Erziehung trieb sie, Römer zu bleiben."

Nichts von dieser römischen Antike findet sich in Corot. Er scheidet die Vergröberung Davids völlig aus und hält sich, soweit hier überhaupt von Anlehnung die Rede sein kann, an die zarteren Anreger aus dem 18. Jahrhundert. Und von diesem Kreise findet man leicht den Weg noch weiter in die Vergangenheit zurück. Unter den Landschaftern des 17. Jahrhunderts haben mehrere die eigentümliche Szenerie Corots vorbereitet; am deutlichsten Franz Millet. Wieder wirkt hier die Entwicklungsgeschichte als Kontrolle. Was Diderot von Millet nicht wollte und „au pont Notre Dame" verwünschte, nützt uns auch heute nichts. Daneben aber gibt es einen Millet, der nicht zur Opéra Comique gehört, sondern ein echter Maler war, z. B. als er die große Landschaft malte, die heute in der Münchener Pinakothek hängt, in der die weichliche Atmosphäre Dughets durch die Frische eines nordischen Temperamentes ersetzt ist und, ganz wie bei Corot, die

klassische Form nur gedient hat, um eine neue, natürliche Vegetation zu tragen.[1]) Oder Moucheron — um einen von vielen zu nennen —, dem zuweilen eine Beleuchtung gelang, die uns zwei Jahrhunderte später, als unsere Zeitgenossen darauf kamen, wie eine Entdeckung erschien. Man denke an die kleine Flußlandschaft in Stockholm[2]) und ähnliche Bilder.

Millet und Moucheron sind französische Namen; aber der eine kam in Antwerpen zur Welt und wird, obwohl er vom Jünglingsalter an bis zu seinem frühen Tode in Paris lebte und seine wesentliche Erziehung Frankreich verdankt, zu den flämischen Meistern gerechnet; der andere, Frederik de Moucheron, stammte aus Emden und ließ sich von Adrian van de Velde und von Lingelbach die Figuren in seine Landschaften malen. Alle beide schöpften aus der holländischen Malerei den Mut, sich menschlich mit dem Klassizismus auseinanderzusetzen. Halten wir die Beziehung Corots zu diesen und vielen anderen ähnlichen Meistern fest, so sehen wir, daß Fromentins Behauptung, daß Corot nichts mit den Holländern zu tun hatte, nur in sehr bedingter Weise gilt. Er hätte sogar in Holländern reinsten Wassers, vor allen in Wynants deutliche Vorbilder gewisser und recht wesentlicher Seiten Corots finden können.[3]) Davon abgesehen konnte er höchstens die Beteiligung Corots an dem Kanal, den Rousseau nach dem Gelobten Lande baute, beschränken. Er sah nicht, daß Corot sich einer eigenen Kommunikation bediente, indem er die um zwei Jahrhunderte ältere Verbindung fortsetzte, und gleichzeitig das Hausgesetz der ganzen französischen Kunst erfüllte, die Ver-

[1]) Pinakothek Nr. 944.
[2]) Museum von Stockholm Nr. 1084.
[3]) Die ganze spätere Zeit von Wynants zeigt viele verblüffende Parallelen. Vgl. außer vielen anderen die beiden schönen Landschaften in der Münchener Pinakothek Nr. 577 und 579.

einigung des nordischen und südlichen Elementes, zu der alle seine ruhmreichen Vorgänger das ihre beigetragen hatten.

Daß Corot auf seine Art schließlich doch auch in die Nähe Barbizons gelangte, werden wir später finden. Es ist nicht das wesentlichste Stück seiner Entwicklung. Viel wichtiger war sein unbewußtes Eintreten für die Alten. Es gelang ihm, seine virgilische Poesie mit der Überzeugung eines durchaus natürlichen Instinktes auszustatten, die leise Erinnerung an die Form, die Poussin und Claude unüberwindlich gemacht hatten, mit der Sachlichkeit eines Autodidakten des 19. Jahrhunderts zu verbinden. Daß er bis zu diesem Ziele viele Klippen zu umschiffen hatte, liegt auf der Hand. Die „Hagar" zeigt eine von ihnen. Das Bild, das allen Kritikern der alten Schule, Lenormant z. B., die über die „stillosen" kleinen Bilder Corots schimpften, ein Quell der Freude war, entsprang der naiven Vorstellung, daß man ein ordentliches Salongemälde unmöglich anders als im „großen" Stil malen könne, daß dafür die Einfachheit der Naturbildchen nicht ausreiche, daß man ein Maitre wie die anderen sein müsse. Aber wenn die Konstruktion der „Hagar" den Kompromiß nicht verbirgt, über das klassizistische Gerippe dehnt sich eine Malerei wie sie Michallon und Bertin nicht geahnt hatten. Schon ist die Tonkunst mächtig am Werk, um die romantischen Felsen einzuhüllen und die konventionelle Leere des Hintergrundes zu beleben, und man entdeckt, daß Corot hier bereits die Fäden einer glänzenden und durchaus harmonischen Entwicklung in der Hand hält.

Insofern unterscheidet er sich von der Anfangsperiode seines Genossen Millet. Der Unterschied läßt genau sehen, wie hoch die Tradition, auf die Corot zurückgriff, über Millets Vorbildern der vierziger Jahre steht.

Dieser hatte das Unglück, bei Delaroche einzutreten und die Überlieferung aus den Händen dieses Banalen zu empfangen. Delaroche hatte dem Salonbild die Allüre gegeben, die es noch heute alle Jahre dem Publikum darzubieten wagt. Der Stil der großen Landschaftskompositionen des 18. Jahrhunderts war öde und leer, aber er ließ sich, wie Corot zeigte, beleben. Delaroche blieb ewig eine totgeborne Sache, kein Stil, sondern eine verdeckte Übereinkunft, den schlechten Instinkten der Masse zu schmeicheln. Millet sah sich im gleichen Rahmen, auch wenn er noch größere Malerfertigkeiten hineingelegt hätte, immer auf unkünstlerische Wirkungen angewiesen, und seine ersten Versuche, um der Welt zu gefallen — Versuche, die die bittere Not so wenig wählerisch wie möglich machte — sind unqualifizierbar. Nach diesem falschen Start wirkte der „Vanneur" des Jahres 1848 wie eine Explosion. Da erst gab Millet sein erstes Bild, das mit seiner Vergangenheit nur die geringsten Beziehungen hatte. Vielleicht brauchte er diese Katastrophe, vielleicht hätte sich sein Enthusiasmus nicht so frei entfalten können, wenn er nicht vorher durch die schlimmen Anfänge niedergehalten worden wäre. Seine ganze Kunst, ja die seines ganzen Kreises bis zu van Gogh, hat den explosiven Charakter, mit dem der Vanneur in die Welt trat. — Bei Corot ist von solchen gewaltsamen Entwickelungen nichts zu spüren. Er zeigte in der „Hagar" seine Herkunft. Dieser ist er sein Leben lang treu geblieben, nur hat seine glänzende Laufbahn diese Anfänge mitveredelt. Sein äußerster Kompromiß war meiner Ansicht nach der St.-Jerôme mit dem possierlichen Löwen des Jahres 1837. Man braucht sich nur das Bild gleichen Titels von Millet aus dem Jahre 1846, oder dessen banale Nuditäten derselben Zeit vorzustellen, um den tiefen Unterschied zwischen den parallelen Entwicklungsstufen der beiden Künstler

zu begreifen. Corots „Flucht nach Ägypten“ aus 1839/40 und der „Moine“ derselben Zeit bei Moreau-Nélaton zeigen den Fortschritt über die „Hagar“ und den „Jerôme“ hinaus: die Unterdrückung vorlauter Details, die gesammelte Stimmung in Farbe und Zeichnung, den Ersatz der gewohnheitsmäßig respektierten Überlieferung durch die empfundene.

Wir werden auf die großen Kompositionen, die sich an diese religiösen Bilder anschließen, später zurückkommen. Zur selben Zeit, während er seiner Frömmigkeit einen würdigen Ausdruck zu geben suchte, ergab er sich einer nichts weniger als kirchlichen Kunst. Er ist fleißig des Sonntags in das Haus Gottes gegangen und hat dort sogar viele Bilder gemalt. Die Kirche aber, in der er sicher am liebsten betete und malte, die den reinsten Corot in sich aufnahm, lag draußen im Freien. Die Pfeiler waren seine geliebten Bäume, die Sonne machte die Predigt, die Vögel den Gesang und die frommen Engel wurden zu tanzenden Bajaderen. Schon 1836 hatte er eine badende Diana mit ihren Gespielinnen gemalt, von denen sich eine, an einem tief über den Fluß ragenden Baume hängend, im Wasser schaukelte. Im „Silen“ des Salons von 1838 tanzten zum ersten Male die Nymphen im Walde.

Die Lehre Corots ist mit diesen Andeutungen nicht erschöpft. Die Größe des Menschen beruht auf der Fähigkeit, aus jeder Phase des Lebens eine Frucht zu gewinnen, die der in seiner Anlage begründeten Vollkommenheit eine natürliche Ergänzung zufügt. Er lernt bis zuletzt. Der große Künstler ist das verklärte Abbild menschlicher Größe. Wir sehen deutlicher in ihm, was jedem von uns zum Fortschritt verhilft. In einem von den verwirrenden Vielseiten des Daseins befreiten Exempel zeigt er vor allen Blicken den Kampf ums Ideal. Corots Lehrzeit dauert bis zur letzten Arbeit

des Greises. Sie darstellen heißt, sein ganzes Leben beschreiben, und der Leser würde verwirrt werden, wollte ich in diesem Kapitel auch nur die Tendenzen andeuten, denen Corot in den vielen Perioden seines Schaffens folgte. Wir werden sie nach und nach kennen lernen. Hier kam es nur darauf an, das Erdreich zu zeigen, aus dem der Meister entstammt. Was dazu kommt, hat er mit vielen anderen gemein. Es scheint mehr zu bedeuten als der Anfang, und doch ist es dieselbe Wurzel, die alle Zweige Corots speist.

LA TOILETTE, 1859. 1,40×0,80.
Sammlung Mme Desfossés, Paris.

DIE FRAUEN COROTS

Zu der echten Idylle gehört das Ewig-Weibliche. Corot blieb sein Leben lang Junggeselle, aber der Grund, der Menzel zum gleichen Stande trieb, war nicht der seine. Der Passion, von der Menzel zu wenig hatte, besaß Corot zu viel, um sich an einer einzigen Flamme zu wärmen. Das Frou-Frou des Ateliers seiner Mutter wurde er nie wieder los, noch im spätesten Alter war er von Frauen umgeben. Er erinnert an Goethe. Auch seine Bilder waren Gelegenheitsgedichte, und sie kamen ihm spontan, wie dem verliebten Dichter die Verse. Man könnte glauben, er habe sich erst ganz gefunden, als er die Nymphen entdeckt hatte, und sei erst mit 40 Jahren Herr seiner selbst geworden. Der Mann spielt in seinen Gemälden eine höchst beschränkte Rolle. Freilich gibt es Ausnahmen. Ich denke weniger an die beschaulichen frühen Mönchsbilder, in denen er seine Gutmütigkeit in die Kutte steckte, auch nicht an den großartigen Mönch bei Frau Amsinck in Hamburg aus der allerletzten Zeit; denn daß es sich hier um Männer handelt, kommt in zweiter Linie.[1]) Eher könnte man die kleinen Selbstportraits nehmen, von denen das erste, 1825 noch vor der ersten italienischen Reise in Paris entstanden, durch seine breite Malerei weit über die Zeit hinausgeht; das zweite, 10 Jahre später gemalt, und 1875, kurz vor seinem Tode, der Portraitgalerie der Uffizien in Florenz überwiesen, zu seinen Meisterwerken kleineren Umfangs gehört. Seine zahlreichen Männerstudien für die Taufe Christi und die anderen religiösen Kompositionen sind wenig bedeutend. Eine seltene Höhe dagegen erreichte er in dem heiligen Sebastian aus der

[1]) Dahin gehören der Hallebardier der Sammlung Dieulafoy und der merkwürdige Ritter bei Cheramy, etc. (L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1509—1511).

Mitte der fünfziger Jahre, sowohl in der Skizze bei Cheramy, wie in dem fertigeren, aber kaum vollendeteren Gemälde in der Sammlung De Strada.[1]) Sie gehören zu den merkwürdigsten Heiligenbildern. Die Wärme der Empfindung kommt der Wucht eines Primitiven gleich. Die Verbindung der italienischen Pose mit nordischer Malerei dürfte selten wieder so vollkommen geglückt sein.

Aber diese Ausnahmen bestätigen die Regel. Den Mann ließ er Millet. Selbst wo Millet die Frau malt, gibt er das Männliche an ihr, die Arbeitsgefährtin des Mannes. Corot dagegen weiht sich dem anderen Geschlecht, und wo er Männer malt, begnügt er sich, schöne Bilder zu geben. Schon während seines ersten Aufenthalts in Rom entstanden zahllose Frauen aus dem Volk neben sehr wenigen Männern. Er malte sie zuerst wie die gleichzeitige Landschaft mit denkbar größter Sachlichkeit, achtete auf das Kostüm und benutzte es zu koloristischen Effekten. Nachher in Paris zeichnete er alle hübschen Modistinnen, die ihm in den Weg kamen, und fand aus hundert zärtlichen Gesten seinen Typ, das Mädchen, dessen Gesicht man nicht genau im Gedächtnis hat, von dessen Körper man kaum ein paar Linien ahnt, von dem man kaum etwas anderes weiß, als daß man, als sie vorüberging, das Glück in den Augen hatte — eine Nymphe. Wie Collin von ihm sagte, malte er nicht die Natur, sondern seine Liebe zu ihr, und so malte er zumal die Natur, die sich ihm in der Frau darbot und die viel mehr im Zentrum seines Schaffens stand, als irgend etwas anderes. Aber der Satz gilt auch im weiteren Umfang. Weniger die Dinge auf seinen Bildern, was sie auch sein mögen,

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1034 u. 1035, nicht zu verwechseln mit dem großen Gemälde S. Sébastien secouru par les saintes femmes (L'œuvre de Corot Nr. 1063), das sich in der Sammlung Walters in Baltimore befindet.

bezaubern, als der Ton, der sie umgibt, das eigentümlich Sphärenhafte der Handlung. Die Gewinnung des Tons ist das A und Ω seiner Geschichte. Er brachte sie auf seiner dritten italienischen Reise ein entscheidendes Stück voran. 1843 war er wieder in Rom. Was er damals als Landschafter gewann, werden wir später untersuchen. Man geht kaum fehl, die Landschaft als intermittierendes Element in Corot aufzufassen, das zu gewissen Zeitperioden in den Vordergrund rückt, aber auch dann durchaus nicht den Maler vollkommen absorbiert. Wir kommen seinem eigentlichen, viel umfassenden Wesen näher, wenn wir zunächst alle anderen Seiten deutlich zu machen versuchen und zumal die Ausbildung des Figürlichen im Auge behalten, die den Fortschritt des Malers gleichsam personifiziert.

In Rom studierte er die Frau nicht mehr, wie 15 Jahre vorher, als Selbstzweck, sondern als Stilelement des künftigen Bildes. Ingres, der bis 1841 die französische Akademie in Rom geleitet hatte, übte damals auch auf Corot einen sozusagen lokalisierten, aber nicht unwesentlichen Einfluß aus. Im Salon des Jahres 1843 stellte Corot eine liegende Odaliske aus, der das berühmte Louvrebild Ingres' als ideales Vorbild gedient hatte.

Das Bild, heute in der Sammlung Hazard, umfaßt nicht ein Drittel der Ingresschen Odaliske. Es ist auch ärmer an Pracht, ohne die aufs äußerste abgewogene Reinheit der Arabeske. Dafür wirkt es fleischiger, menschlicher, tatsächlicher und zeigt schon den Weg, auf dem es Corot gelingen sollte, den großen Klassizisten zu übertreffen. Ingres' glänzende Gestalt vereinigt alle Pracht der Modellierung und des Umrisses. Aber sie atmet nicht. Irgendwo meldet sich in der Seele selbst des begeistertsten Betrachters die Wahrnehmung, daß diesem Reichtum etwas mangele, etwas, das nichts mit den Details, mit der Linie oder der Model-

lierung zu tun hat, das der Art dieser ganzen Kunst fehlt und ihr fehlen muß. Es ist der alte Unterschied zwischen der Arabeske eines Quattrocentisten und der Malerei eines Rembrandt. So geschmeidig dient bei Ingres die Linie dem räumlichen Reiz, daß man vergißt, eine höchst berechnete, schematische Wirkung vor sich zu haben. Nur wenn man einen Künstler von der anderen Seite daneben hält, merkt man, wodurch der natürliche Instinkt des Malers diese Gestaltung übertrifft. Corot — wie später Renoir — wollte das Maximum einer Komposition behalten, aber nicht auf den Lebensnerv des Malers, die Wirkung durch die Teilung der Malfläche, verzichten. Die Gestalten Ingres' sind schöner als alle Corots, aber sie sind ewig für sich allein, ohne Licht und Luft, glänzende Gegenstände. Darauf kam es Corot an, diese schönen Toten zu beleben. Das erwähnte Bild ist nicht die erste seiner Odalisken. Gallimard besitzt ein Bildchen desselben Umfanges mit einer „Nymphe de la Seine“[1]), das 1837 datiert ist und den Anfang dieser glänzenden Serie darstellt. Schon hier merkt man eine Wirkung ins Weite, in die Luft, die aller echten Malerei Geheimnis ist. Ingres suchte alles in dem einen Körper zu konzentrieren und umgab ihn mit anderen schönen Formen. Corot suchte die Vermittelung der Materie mit dem Raume, nicht nur die Linienvermittelung, sondern machte aus dem Ganzen eine fortlebende Atmosphäre. Bis in die siebziger Jahre reicht die aufsteigende Entwickelung seiner Odalisken; keine Ausbildung des Typs, sondern der Malerei. Ungefähr gleichzeitig mit der liegenden Figur der Sammlung Hazard[2]) mag das winzige Bild mit der liegenden Nymphe bei Katargy[3]) entstanden sein, eine ganz schlanke,

[1]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 379.
[2]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 458, aus 1843.
[3]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 540.

sich kaum über den Boden erhebende Linie. In den fünfziger Jahren wächst der Körper zu breiteren, mächtigeren Formen. Man kann das Wortspiel wörtlich nehmen. Die nackten Figuren dieser Zeit haben immer noch etwas von der Linkischkeit im Wachstum begriffener Mädchen; so die kleine Odaliske im Musée Rath in Genf,[1]) oder die hier abgebildete Nymphe mit dem Amor.[2]) Und man glaubt wahrzunehmen, wie das Wachstum vorwärts schreitet, immer größere Reize entfaltend. Die Formen runden sich, die Glieder lernen die Bewegung, das Fleisch scheint sich elastisch zu dehnen, und schließlich tritt die vollendete Schönheit unter die Menge. Es war 1859, als die „Toilette" im Salon erschien.[3]) Fast könnte man meinen, Corot sei sich der Zukunft bewußt gewesen, als er zu Beginn der reifsten Schöpfungen, die er der Frau widmet, mit zarter Frühlingsstimmung ein junges Weib umgab, das zum Feste geschmückt wird. Die Toilette geht im Freien vor sich, zwischen Birken, am Rande eines winzigen Weihers. Vorsichtig legt die Dienerin der nackten Schönheit den Putz ins Haar, und diese hilft mit zum Kopf gehobenen Händen und träumt dabei, man denkt an Chassériau's sinnende Gestalten. Die Pose ist göttlich. Die Dienerin steht so nahe wie möglich und läßt nur die Rückenlinie der vor ihr Sitzenden vor der freien Luft. Der ganze Reichtum des vorderen Profils wird durch das Kleid der Dienerin zusammengehalten, deren einfacher Umriß die Gruppe nach der anderen Seite abschließt, so daß das Äußere der Gruppe vor der freien Luft eine geschlossene ganz ruhige Linie bildet, während sich im Inneren die Bewegung zur größten Wirkung entfaltet und die sehr weit vorspringende Stellung der

[1]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1046.
[2]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1031. Abb. S. 19.
[3]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1108. S. 33 abgebildet, leider nach einer mässigen Vorlage.

Kniee erlaubt. Dadurch entsteht im Beschauer das Bewußtsein der Geschütztheit des Nackten, die Vermischung von lechzender Freude an der Form mit dem Genuß an der Intimität. Das schöne Verhältnis der Gruppe zur Höhe, das glückliche Format und vor allem die echt Corotsche Malerei tragen das ihrige dazu bei. Die Farbe begnügt sich mit dem Akzent des Pinsels und den Differenzen der Modellierung. Den einzigen starken Ton bringt das Gelb in dem Kleid der Dienerin, die überhaupt stofflicher, vehementer gemalt ist, um die leise sprühende Fläche des nackten Fleisches im Gleichgewicht zu halten. Das Sprühen teilt sich dem ganzen Bilde mit, es scheint in der Atmosphäre zu liegen, die Gruppe und Landschaft mit warmem Leben füllt. An einem der schlanken Bäume des Hintergrundes lehnt eine Gefährtin, um achtzugeben, daß niemand stört, oder um den Geliebten zu melden, der die Braut umfangen soll.

Es ist schwierig, aus der Analyse Corots einen Begriff auszuscheiden, mit dem so viel Unfug getrieben wurde, daß man ihn ungern verwendet. Man riskiert falsche Vorstellungen wachzurufen, wenn man Corot keusch nennt; denn einmal deckt sich das, was keusch an ihm berührt, nicht mit dem gewohnten Abstinenzlerbegriff, und dann gerät man in die Gefahr, mit den Moral-ästhetikern zu kollidieren, die aus ihrer Auffassung von dieser Tugend ein Kriterium der Kunst gemacht und die Menschheit damit lange genug gelangweilt haben. Die Keuschheit, die aus Gehorsam vor Mama und Papa und der Tante Sitte entspringt, kommt hier so wenig in Frage wie das Gegenteil. Weder die Negierung noch die Betonung des Geschlechtlichen findet sich bei Corot, sondern jene höhere Tugend, die von dem Sinnlichen zuerst das Schöne verlangt, bevor sie untersucht, ob es moralisch ist: die Reinheit des wohlgestaltet Geborenen.

BACCHANTIN MIT DEM PANTHER, 1855–60.

Sie fällt nicht, weil sie nie in die Lage kommt, zu straucheln, weil sie die Welt von lichteren Höhen sieht als der Begierde, die nach Stillung dürstet. Das erquickt in Corot. Er vermeidet nicht den süßen Reiz des Liebeslebens, aber gibt davon nur die Glückstimmung, ein Paradies, dem die Reue fern bleibt, weil alles Glück im Tanz genossen wird, im holden Reim gemäßigter Bewegung. Das gilt von seiner Komposition, von seiner glücklichen Neigung, die Sehnsucht in Reigen zu kleiden. Diese frohsinnige Keuschheit kommt aber auch ganz instinktiv in seiner Art, das Einzelne zu gestalten, zum Vorschein, in seinem Strich, seiner Handschrift. Sie macht das lockere Gewebe der Malerei, die Zurückhaltung in der Materie, das unbewußt Zögernde in der Entschleierung des Reizes, das unendlich Verwobene, Unausgesprochene, das uns, ohne daß wir es merken, in die Jugend versetzt, als man ohne Grund lachte und weinte und die Welt wie ein duftiges Netz voll Perlen und Edelsteine vor sich sah.

Corots Keuschheit ruht in dem Märchenhaften, mit dem er die Liebe umgab. Er idealisierte sie auf glaubhafte Weise, indem er das Symbol in die Atmosphäre legte. Neben der „Toilette" hing im selben Salon von 1859 eine der gewohnten Idyllen: „Cache Cache", in der dieselbe Atmosphäre zum Träger reizender Spiele wurde.[1]) Umgeben von diesem duftigen Zauber, erblühten Corots Frauen in den sechziger Jahren zu strahlender Schönheit. 1865, im selben Jahre als ein anderer Kunstheros der Zeit sein Ideal verdichtete, als Manets Olympia erschien, zeigte Corot die Nymphe auf dem Tigerfell[2]) und die Nymphe Couchée au bord de la mer,[3]) die letzte Konsequenz der fast

[1]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton, Nr. 1110, im Museum von Lille.
[2]) L'œuvre de Corot Nr. 1377.
[3]) L'œuvre de Corot Nr. 1376.

dreißig Jahre vorher zum erstenmal geschaffenen Figur. Unter diesen vielen Odaliskenbildern ragt eins hervor aus etwas früherer Zeit, das im ganzen Werke Corots wohl am meisten überrascht und allein genügte, ihn unsterblich zu machen. Es ist die Bacchantin mit dem Panther.[1]) Panther-Idyll wäre der richtige Name, denn diesmal hat die ruhende Frauengestalt in einem Panther den Gespielen gefunden. Man denke nicht an die Vierfüßler Decamps', nicht an Delacroix' blutdürstige Bestie, nicht an die schleichenden Katzen, die Barye in die seltenen Farben seiner Pastelle bannte. Corot läßt ein nacktes Kind auf seinem Panther reiten.[2]) Ich glaube nicht, daß er ihn nach der Natur malte, obwohl das Fell wunderbar wirkt. Eher fand er ihn in jener schöneren Welt, wo auch Tizian ihn sah, paarweise vor dem Triumphwagen des Bacchus, als der siegreiche Gott zu Ariadne entflammte; da wo Poussin ihn wiederfand, in demselben dionysischen Kreise, aus dem einst schwärmende Griechen ihn in leuchtende Reliefs entführt hatten. Die Gruppe nimmt den Vordergrund einer traumhaft angedeuteten Landschaft ein und füllt fast das ganze lange Format. Panther und Nymphe sind fast in einer Ebene, beide ganz im Profil, so daß das Gegenspiel der langgestreckten nackten Frauenglieder und des schweren Tieres ganz ausklingt. Die ausgestreckte Hand der Nymphe hält in den Fingerspitzen dem Panther einen toten Vogel als Lockspeise hin. Die Kurve dieses Armes, gleichsam aufgefangen von dem kleinen rundlichen Reiter, scheint dem Schönen die geheimsten Reize zu entlocken.

---

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1276, abgebildet in „Kunst u. Künstler" (B. Cassirer III, 3). Aus derselben Zeit (1855—60) die herrliche Bacchante au Tambourin (L'œuvre de Corot Nr. 1377).

[2]) Dasselbe Kind auf dem Panther findet sich in einer merkwürdigen Waldidylle der Sammlung Brun, wo tanzende Nymphen mit dem Reiter spielen. Dieses Bild fehlt im Oeuvre de Corot.

Damals war es mit der Alleinherrschaft Ingres' aus. 1864 bekam Corot bei der Wahl zum Juror des Salons fast die doppelte Anzahl Stimmen. Und doch siegte etwas von Ingres in diesem fernstehenden Zeitgenossen des grollenden Löwen. Ein Stück der göttlichen Form, der Ingres sein Leben geweiht hatte, zu kostbar, um der stürmischen Zukunft zum Opfer zu fallen, wurde von Corot mit zauberischen Gewändern eingehüllt und auf unantastbare Höhen getragen.

Man begreift, daß Manet dem Meister fernblieb. Der Stürmer gegen die Modellierung, das notwendigste Mittel der Alten, konnte ihm nicht verständlich werden; und daß Courbet ihm näher kam, lag in dem anderen Standpunkt, den dieser in derselben Frage einnahm, und in der Meisterschaft, mit der er darauf beharrte. Sonst gab es nichts, das den Figurenmaler Corot mit den anderen verband — wenn nicht, daß er eben nicht bloß Figurenmaler war. Er hatte andere Pairs vor Augen, träumte noch, als die anderen dekretierten, dichtete noch, als Courbet behauptete, Poesie sei eine Gemeinheit. Nicht Hals und Goya, die vor seinen Blicken in Frankreich einzogen, störten seine Idylle. Was diese der Jugend gaben, fand er immer wieder im Lande seiner Träume, wo Giorgione und Correggio gelebt hatten. Poussin dehnte seine Form, aber blieb ihm verhältnismäßig fremd. Seiner Schüchternheit verschloß sich die Pracht der Bacchanalien. Giorgione dagegen liebte er so, wie Poussin Tizian verehrte. Er suchte dem nackten Körper in der Landschaft die Wärme des „Concert champêtre" zu geben. Ohne dieselben Farben, die seiner Palette nicht lagen, ohne die Pracht, an die er nicht heranreicht, aber mit derselben unendlich menschlichen die Form durchdringenden Empfindung, die Giorgione über die prunkenderen Nachfolger stellt. Diese Empfindung kommt bei Corot

aus einem viel weniger ernsten Temperament. Mit ihrer Aufrichtigkeit vertrug sich das Lächeln, ja die Ausgelassenheit, und diese frohe Laune fand in Correggio einen idealen Gefährten. Nächst Prud'hon, den man den französischen Correggio nennt, ist niemand — auch nicht Diaz, der es zuweilen darauf anlegte — dem Maler der Leda näher gekommen, als Corot. Er betrachtete ihn von einer ganz anderen Seite als Prud'hon und Diaz. Prud'hon kannte kein schöneres Ziel als sich mit dem geliebten Meister zu identifizieren, wobei ihm die Aufgabe, eins der verstümmelten Gemälde zu ergänzen, entgegenkam. Er adoptierte dasselbe Format, vergrößerte den individuellen Schwung der Antiope, summierte in schönen Einzelfiguren die Anregung. Man weiß, wieviel von Eigenem dazu kam. Diaz wiederum rückte mit seiner Schwärmerei für die Italiener den Vorbildern zuweilen so nahe auf den Leib, daß seine kostbaren Idyllen mit einer fremden Empfindungswelt kollidieren. Corot dagegen träumte vor Correggio wie vor der Natur. Er betrachtete aus viel größerer Entfernung, wo der präzise Umriß der Körper sich verlor und behielt nur etwas von der Gemeinsamkeit vieler Gesten. Man glaubt in manchen seiner Nymphentänze die Berliner Ledagruppe unendlich vervielfacht und um ebensoviel verkleinert wiederzufinden. Szene, Atmosphäre, die ganze Mache des Bildes, ist noch weiter von Correggio entfernt, als Delacroix von Rubens. Aber durch alle Verschiedenheit klingt die Stammverwandtschaft hindurch und weckt in uns dieselbe wohltuende Empfindung, wie wenn wir in unserm Spiegelbild die Spuren verehrter Ahnen finden.

Corot verklärte Correggio, er goß einen weiteren, luftigeren Raum um das Sensuelle der Leda, erinnerte sich an noch süßere Märchen, ging, ohne den Meister

aus den Augen zu verlieren, in fernere, erhabenere Zeiten zurück, als die Vorbilder noch leibhaftig auf Erden wandelten und Virgil die Oden diktierten. Das Keusche, das hier gemeint wurde, ist der antike Geist, der ihn von Correggio trennt. Ob es wahr ist, daß er, wie manche Biographen berichten, auf seine alten Tage noch griechisch lernte, um Theokrit in der Ursprache zu lesen, bleibt dahingestellt. Sicher ist, daß er zu den Griechen in intimere Beziehungen gelangte, als seinen Zeitgenossen gegönnt war. Und gerade dadurch erscheint uns seine Rolle unendlich wertvoll. Wir sahen früher, wie der Klassizismus des Kreises um Joseph Vernet von David zu dem Pseudo-Römischen verzerrt wurde. Prud'hon erhob sich dagegen mit sanfter Gewalt. Weniger seine großen Gemälde als seine köstlichen Zeichnungen in Chantilly, im Louvre usw. zeigen den Reflex einer freieren Kunst, eines erhabeneren Schattens, deuten auf den Geist, der sich nicht mit dem massiven Körper der römischen Antike verband, auf Hellas. Corot wagte in diesem Geiste zu malen und verbannte noch entschiedener als Prud'hon alle Erinnerung an das alte Rom, um sich desto inniger einem idealen Hellas zu erschließen. Er ersah dieses Vorbild nicht aus den Skulpturen der Alten. David hätte ihn noch weniger für seinesgleichen anerkannt, als Prud'hon. Corot erträumte sein Vorbild. Er malte Landschaften — das Genre, das die Schule Davids für unzulässig und gemein erklärte — nahm sie aus der Umgegend von Paris und malte sie in griechischem Geiste. Er ließ statt der Ruinen Hubert Roberts kleine nackte Mädchen darin spielen, die uns heute schon klassisch erscheinen. Vor fünfzig Jahren hätte man den Vergleich frevelhaft genannt. Er tat, was in ihrer Art den beiden größten französischen Klassikern der Vergangenheit, Poussin und Claude, auf gleich natürliche Weise gelang.

In seiner Salonbesprechung des Jahres 1857 schrieb About, daß Corot Dinge in der Natur gesehen, die den beiden großen Meistern des XVII. Jahrhunderts entgangen wären.[1]) Unrecht wäre, wollte man deshalb den Spätgeborenen über seine Vorgänger stellen. Poussin und Claude waren für ihre Zeit genau das, was Corot für die seine wurde, und dieser hätte, was er war, nicht werden können, hätten nicht die beiden vorher den Pfad, auf dem er wandeln sollte, mit unsterblichen Rosen bekränzt. Schon diese beiden durchdrangen die Dinge der Alten mit neuem Geist, übergaben dem Lichte des Bildes die Geste, die vorher der scharf gezirkelte Umriß gespielt hatte, vollendeten des großen Veronese und Tintoretto's Erfindung. Das XVIII. Jahrhundert besann sich langsam auf diese Tradition. Corot besann sich nicht nur, sondern wirkte weiter, ging ein so bedeutendes Stück auf der alten Bahn weiter, daß man fast die vorher vorhandene Bahn übersieht. Man kann ihn natürlicher nennen als seine Vorgänger, ohne damit einen Vorwurf gegen Poussin und Claude auszusprechen; natürlicher, weil die ganze Welt so geworden ist. Nicht weniger Poet, nicht weniger klassisch; und das ist heute ein seltener Ruhmestitel. Daß sich in die schmetternden Fanfaren der neuen Kunst diese zarten Lieder mischten, hat vielen Herzen wohlgetan.

[1]) Nos artistes au Salon de 1857.

LES BAIGNEMES DE BELLINZONA, gegen 1855. 0,80 - 1,00. Sammlung Eugéne Cuvelier, Paris.

NYMPHE COUCHÉ AU BORD DE LA MER, 1865. 39×59.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

DER ROMANTIKER

JENEN Salon von 1857, von dem About berichtete, hatte Corot mit sieben Bildern beschickt, darunter fünf Meisterwerken, die dem Sechzigjährigen die endgültige Anerkennung auch des Publikums brachten. Das erste, das „Concert Champêtre", das Dupré besaß, und nach dessen Tode vom Duc d'Aumale für Chantilly erworben wurde, war ein altes Gemälde, das schon auf dem Salon von 1844 figuriert hatte, aber jetzt, vereinfacht und verbessert, dieselbe Welt entzückte, die damals achtlos an ihm vorbeigegangen war.[1]) Dann die „Feuersbrunst von Sodom", ebenfalls schon in veränderter Form auf dem Salon von 1844,[2]) dann die „Ronde de Nymphes",[3]) endlich eine „Hirtin am Waldessaum", bei untergehender Sonne.[4]) Damals schrieb Théophile Gautier, der schon 1839 den Maler besungen hatte, von den „Verdures Elyséens" und den „Ciels Crépusculaires". Nach diesem Vokabularium hätte man fast glauben können, daß es sich um einen Genossen Delacroix' handelte. Die Erinnerung an den Maler der „Dantebarke" widersetzt sich dem Corotschen Geiste, wie wir ihn zu erkennen versucht haben. Die Romantik des einen hat mit der griechisch anmutenden Poesie des anderen gar nichts gemein. Sie stehen sich wie Gegensätze, fast wie fremde Welten gegenüber. Dort der flammende Kolorist, der kühne Dramatiker, das gärende Temperament; hier der Liedersänger, der seine Pastorale in zarten Ton hüllt. Aber in der Kunst sind große Persönlichkeiten zu reich, um in so frappanten Gegensätzen aufzugehen. Am wenigsten lassen sie sich erschöpfend auf

[1]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1098.
[2]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1097. Die erste Fassung aus 1843 S. Nr. 460 unter dem Titel „La Destruction de Sodom."
[3]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1072.
[4]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1069.

den groben Temperamentsmaßstab zurückführen, nach dem man den Alltagsmenschen einteilt. Ihre Sanftmut hat Abgründe, ihre Leidenschaft hat friedliche Oasen, und man kennt sie schlecht, wenn man diese Widersprüche außer acht läßt, die ihr Wesen ergänzen. Eine solche Nuance ist in Corot das, was man romantisch im Geiste Delacroix' in seinen Werken findet. In dem „Christ au jardin des Oliviers" vom Jahre 1849[1]) ruht wie unter Schleiern das berühmte Gemälde gleichen Namens von Delacroix, umgedacht durch eine friedlichere Seele. In der erwähnten „Feuersbrunst von Sodom" ist der Einfluß deutlich. Als Corot 1843 das Bild zum erstenmal malte, stand er Delacroix vollkommen fremd gegenüber und gab, soweit man nach der Abbildung der Zeit schätzen kann, eine klassische Komposition im Geiste der Hagar. Vierzehn Jahre später übermalte Corot das Bild vollständig, modifizierte das Format und gab der Komposition die dramatische einheitliche Form, die wie eine rührende Selbstverleugnung der Idylle erscheint. Kurz vorher war der hl. Sebastian entstanden, von dem wir schon sprachen, in dessen Malerei — zumal in der Skizze — die eigentümliche Schraffierung Delacroixscher Flecken verwendet ist. In dem „Dante und Virgil" des Jahres 1859 finden sich ähnliche Beziehungen.[2]) Am deutlichsten wird der Einfluß in dem „Macbeth" desselben Jahres.[3]) Der Besucher der Wallace Collection, wo man so viel Überraschungen in der französischen Kunst aus der Zeit der Romantik erlebt, steht einigermaßen betroffen vor dem großen Gemälde. In den drei Hexen und den beiden Reitern

[1]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 610. Museum von Langres. Nicht zu verwechseln mit dem späteren Bild gleichen Titels, das er als Freske in die Kirche von Ville d'Avray malte (Nr. 1076).

[2]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1099, Museum von Boston.

[3]) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1109, Wallace Collection, London.

auf den erschreckten Pferden in der gespenstisch leuchtenden Landschaft steckt ein großer dramatischer Schwung, und man würde im ersten Moment weniger erstaunt sein, den Namen Delacroix' auf der Inschrift zu finden, als den seines wirklichen Autors. Wie groß in Wirklichkeit der Unterschied zwischen beiden ist, belehrt schon der Blick auf das benachbarte Bild, die farbenprunkende Hinrichtung des Dogen, von Delacroix. Der Corot wirkt daneben dunkel. Er gibt seine diskretere Kunst nicht auf, aber es ist, als sei in das stille Leben des Lyrikers, als er das Bild malte, ein starkes Ereignis getreten und habe ihn, der sonst zärtlichen Hirtinnen zu lauschen pflegte, zu mächtiger Sprache begeistert. Der Einfluß ist unleugbar. Ob er auf ein bestimmtes Bild Delacroix' zurückgeht, weiß ich nicht. Es ist nicht unmöglich, daß Corot die Darstellung desselben Vorgangs von Chassériau gesehen hat, die Delacroix nahesteht.[1]) Als er 1867 auf der Weltausstellung den „Macbeth" wiederfand, konnte er sich nicht sarkastischer Selbstironie enthalten. Auch in anderen weniger spezifischen Bildern findet man dieselbe düstere Romantik. Das Stedelijk Museum von Amsterdam beherbergt im selben Saale mit Delacroix' grandioser „Medea auf der Flucht" die „Contrebandiers" Corots, die Nacht im düsteren Gebirgstal mit den Pferden der Schmuggler. Auch hier scheint sich ein schwacher Reflex des Malers der Medea zu melden.

Die beiden Meister lernten sich erst, vermutlich durch ihren gemeinsamen Freund Dutilleux, in reifen Jahren kennen. 1847 kam Delacroix in das Atelier Corots und schrieb den schönen Eindruck nieder, den die „Beautés naives" auf ihn gemacht hatten.[2]) Der Ton ist der Respekt, in dem man von einem durchaus gleichstehenden

[1]) Sammlung des Baron Arthur de Chassériau, Paris.
[2]) Journal de Delacroix vom 14. März 1847, I, 289.

Kollegen spricht. Am selben Tage, an dem sich Delacroix an Corots leichter Art, das Leben zu nehmen, erfreut, notiert er mit der bekannten Sachlichkeit die gewohnte eigene Melancholie, die ihn auf dem Boulevard befallen hatte. Corot seinerseits, der jeder schnellen Erkenntnis mangelte, gelangte mit den Jahren zu immer größerer Bewunderung Delacroix'. Er teilte mit ihm manche Neigung, zumal die Verehrung Correggios, den Delacroix neben Michelangelo stellte, und mag für den Adel der Gesinnung, der aus allen Aspirationen des großen Malers und des Menschen sprach, bessere Organe gehabt haben als viele Zeitgenossen. Am meisten bewunderte er den Monumentalkünstler, den Louvre-Plafond und die großen religiösen Malereien, und möglicherweise hat ihn das Vorbild angeregt, sich auch auf diesem Felde zu versuchen.

Corot als Monumentalmaler ist ein wenig gekanntes Kapitel. Es wäre deplaziert, wollte man ihm diese prätentiöse Überschrift geben, denn Corots größte Kunst ist nicht darin enthalten. Es bedeutet mehr eine quantitative Ausdehnung seiner reichen Tätigkeit, als eine neue Seite seines Wesens; aber dieses Quantum umfaßt zu viel schöne Dinge, als daß man es leichten Herzens übergehen könnte. Sein erster Versuch war typisch für ihn. Wie Robaut erzählt[1]) kam Corot eines Tages, Anfang der vierziger Jahre nach Mantes zu seinem Freunde Robert und bemerkte, daß die Anstreicher gerade dabei waren, das Badezimmer neu zu schmücken. Ohne viel Umstände bat der Künstler die „geschätzten Kollegen", ihm den Platz zu überlassen. Zufälligerweise hatte er kein Handwerkszeug bei sich. Er nahm die

[1]) In der Zeitschrift L'Art vom 7. Dezember 1879 mit Abbildungen nach Zeichnungen Robauts. Text und eine der Zeichnungen figurieren auch als Appendix zu der Rousseauschen Studie (im selben Verlag 1884). Sämtliche Panneaux sind im Corot-Werk, Robaut-Moreau-Nélaton, unter Nr. 435 bis 440 abgebildet.

Pinsel und die Farben der Maler, ergänzte sie, so gut sich das beim Farbenhändler tun ließ, und begab sich an die Arbeit. Die Geschichte erinnert an die Improvisation, die Delacroix bei Dumas zum besten gab. Der Raum war sehr eng und von üblen Verhältnissen wie die meisten Badezimmer. Corot ließ sich nicht abschrecken, sondern bemalte ohne jede Präparation die sechs Panneaux dieses Badezimmers einer Villa im Herzen Frankreichs mit ebensoviel „Souvenirs d'Italie", ohne jeden anderen Anhalt an das Modell als seine eigene Natur und die Erinnerung an das geliebte Land. Und es befindet sich mindestens ein Bild darunter, ein langgestrecktes Dessus-de-fenêtre mit einer Ansicht des großen Kanals von Venedig, das die Reise nach Mantes bezahlt macht.

Sehr viel anmutiger als dieses Badezimmer muß der kleine Kiosk im Garten des Hauses von Ville d'Avray gewirkt haben, den Corot 1847 zum Geburtstag seiner alten Mutter ausmalte, schon weil hier für eine unendlich feine Zusammenstimmung der einzelnen Panneaux gesorgt wurde und das Format dem Künstler entgegenkam. Robaut stellt mit Unrecht diese Dekoration unter die Salle de bains von Mantes, weil ihm die einzelnen Landschaften nicht genug individualisiert erscheinen.[1]) Der Mangel war in Wirklichkeit ein Vorzug des Ensemble, soweit man heute noch urteilen kann. Das eine der beiden größten Panneaux, auf dem das Häuschen selbst gemalt ist, gehört zu den reizendsten Schöpfungen Corots. Es malt die Behaglichkeit, die hier empfunden wurde. Die anderen Bilder ergänzen und erweitern dieses Behagen. Jede stärkere Betonung hätte die Idylle gestört. Die Reinheit der warmen Sommerstimmung erhebt sich weit über die Improvisation in Mantes, die,

[1]) Robaut ebenda. In L'œuvre de Corot Nr. 600 bis 607. Die Panneaux befinden sich heute bei Lemerre in Paris.

so gelungen sie war, nicht die wertvollste Gabe Corots ungestört zu äußern vermochte, seinen Wohlklang.

Kurz vorher hatte er die „Taufe Christi" für die Kirche St. Nicolas du Chardonnet in Paris vollendet, glücklicherweise nicht auf die Wand, sondern auf Leinwand gemalt. Es ist eins seiner größten Gemälde, fast vier Meter hoch und Corots kostbarster Beitrag zu der Monumentalkunst im konventionellen Sinne. Die Handlung steht dem Cinquecento nahe und hält sich an die übliche Pose; aber sie verliert als solche jede wesentliche Bedeutung in dem weichen Schatten, mit dem sie Corot umhüllt, und wird etwas ganz Neues in der Landschaft, in der sie sich abspielt. Man begreift vor dieser vollkommenen Harmonie die Begeisterung Delacroix', der hier einen Genossen erkannte. Vereinfacht kommt dieselbe Kunst in den vier Fresken der Kirche von Ville d'Avray von 1855 wieder. Hier spielt die Landschaft nur als Ton der Hintergründe mit, dafür sind die Szenen selbst — zumal die Vertreibung aus dem Paradies — viel persönlicher stilisiert. Leider ist ihre Lage über den Fenstern so ungünstig, daß der Betrachter kaum ihren ganzen Wert erschöpfen kann.[1])

Die vierzehn Darstellungen der Passionsgeschichte in der Dorfkirche von Rosny bei Mantes kommen neben diesen Werken nicht in Betracht, zumal barbarische Vernachlässigung durch den Klerus, die übrigens auch der großen „Flucht nach Ägypten", Corots Salonbild von 1840, am selben Orte zuteil wird, sie heute schon zu Ruinen gemacht hat.[2]) In dieselbe Zeit fallen die vier, bei Decamps in Fontainebleau gemalten, landschaftlichen Panneaux[3]), die später in den Besitz Sir Fre-

[1]) Wie Robaut berichtet, veranlaßte er Corot kurz vor seinem Tode, die Fresken in verkleinertem Maßstabe auf Leinwand zu übertragen. Vgl. L'œuvre de Corot Nr. 1074 bis 1077 und 2311 bis 2314.

[2]) L'œuvre de Corot Nr. 1083 bis 1096, entstanden von 1853 bis 1859.

[3]) L'œuvre de Corot Nr. 1104 bis 1107, entstanden gegen 1858.

deric Leightons übergingen und die vier kleinen Ovals in einer Louis XV.-Vertäfelung des Schlosses von Gruyères in der Schweiz.[1]) In den sechziger Jahren, als Daubigny sein schwimmendes Atelier auf der Oise mit einem stabileren Sommersitz in Auvers vertauschte, malte Corot auf die frischen Wände im Hause des Freundes ein paar seiner schönsten Dekorationen. Die größte von ihnen diente einem Don Quichotte Daumiers als Pendant und zeigte im Hintergrunde die beiden typischen Cervantes-Figuren, die Daumier so oft gemalt hat. Auch die drei Skizzen bei Herrn Ganz in Berlin scheinen zu einer Dekoration zusammengehört zu haben.[2])

Die Liste ist damit noch nicht erschöpft, doch lang genug, um die Art zu zeigen. Diese Art unterscheidet sich im Grunde von den anderen Werken Corots nur durch das Format und eine noch leichtere Grazie der Gestaltung. Sie hat seinem Ruhme kaum Entscheidendes zugefügt, sondern ist mehr der Überschuß einer schier unversieglichen Kraft. Doch dient sie als Schlüssel zum Verständnis des Meisters. Sie hilft zumal, die Stellung Corots zu der wichtigsten Schule des 19. Jahrhunderts zu begreifen, mit der man ihn vorschnell verwechselt hat. Die Betrachtung des Landschafters wird uns darüber noch eingehender aufklären.

Was wir an dem Meister Romantisches in der Art Delacroix' fanden, wird durch die der Dekoration zugeneigte Seite paralysiert. Der Sehnsucht, die in S. Sulpice und im Louvre-Plafond brünstige Hymnen stammelt, versagt sich die milde Lyrik stiller Träume. Beide Künstler erschöpfen vereint das Genie ihres Volkes. In Deutschland kennt man nur die Seite Delacroix' und verkennt sie, weil man nicht das Recht zur Pose begreift. Die schlichte Poesie Corots gehört noch enger

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1078 bis 1081, entstanden von 1854 bis 1858.
[2]) Fehlen in L'œuvre de Corot.

zum Volke. Sie stammt nicht von dem Furor Pugets, den Delacroix am meisten von seinen Vorgängern verehrte, sondern von den freundlichen Gärtnern des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Geist auch heute noch zuweilen die Kunst unserer Nachbarn schmückt.

LE CHEMIN AUX POMMES, 1850—1860. 0,35 × 0,60. Bis 1903 Sammlung Blakeslee, New York.

DER LANDSCHAFTER

MAN kann die Kunst der Primitiven mit einer Heiligenfigur, die Blütezeit der alten Malerei mit dem Porträt eines stattlichen Mannes, das 18. Jahrhundert mit einer Schäferszene darstellen. Unsere Zeit gibt sich in einer Landschaft. Hier fand die einsame Malerei ein Gebiet, in dem sie der Mangel an Tradition nicht schädigte, sondern bevorzugte. Es konnte im ganzen Umfang erst entdeckt werden, als die Persönlichkeit die Kraft gewonnen hatte, in der Kunst auf sich selbst zu bestehen. Für die Antike gab es keine Landschaft. Die kirchliche Kunst hatte den Blick auf freundliche Gelände zu Hintergründen benutzt. Die Holländer des 17. Jahrhunderts, die weder mit der Antike, noch mit der Kirche fertig wurden und sich schon in der Zwangslage befanden, die sich 200 Jahre später um vieles verschärfte, schnitten mit ihren glorreichen Werken der Zukunft nicht die Möglichkeit ab, sich des Gebiets wie eines neu entdeckten Landes zu bemächtigen. Was die Ruysdael, Hobbema, van Goyen und Aert van der Neer begonnen hatten, forderte vielmehr die Fortsetzung heraus.

Dieselbe Begünstigung der Neuzeit läßt sich auf keins der anderen Gebiete der überlieferten Kunst ausdehnen. Unsere Untauglichkeit für das Heiligenbild springt in die Augen, und die Gründe sind jedem Laien verständlich. Aber selbst das Porträt, anscheinend das Neutrum unter den Objekten, versagt uns die volle Pracht der Alten, und wir geben uns einer Fiktion hin, wenn wir in der Art unserer Charakteristik den vollen Ersatz erblicken. Es ist nicht vollkommen richtig, daß unsere Portraits unsere Zeit so geben wie die alten ihre Epoche. Nur erlaubt der Unterschied nicht auf eine Differenz der künstlerischen Fähigkeiten zu schließen. Wir malen

keine Portraits mehr wie die Alten. Die Intensität, mit der sich das 16. und 17. Jahrhundert des Gebiets befleißigten, hat anderen Tendenzen Platz gemacht und mußte weichen, um andere, uns gelegenere Konzentrationen zu ermöglichen.

So scheint, aus dieser Entfernung betrachtet, die Einsicht in die Belanglosigkeit des Gegenständlichen erschüttert. Es ist nicht gleichgültig, was dargestellt wird, wenn wirklich ganze Epochen das eine besser als das andere beherrschten. Torheit ist nur, das leicht ersichtliche Resultat der Gewöhnung für wichtig genug zu halten, um das fürs Allgemeine Geltende aufs Besondere zu übertragen und daraus dem Einzelnen eine Richtschnur zu knüpfen. Verderblich war der Aberglaube der Klassizisten, die Landschaft an sich sei nie der Darstellung wert, die Beschränktheit des würdigen Valenciennes, des Malers und Ästhetikers der Revolution, dem Claude Lorrain zu realistisch war, weil „die Götter, Halbgötter, Nymphen und Satyrn seinen schönen Gegenden zu fremd geblieben seien", und der auf solchen Anschauungen ein Werk über die Landschaft aufbaute.[1]) Und ein geringes dieses Aberglaubens haftet auch noch dem heutigen Kunstfreund an, der seine Liebe auf ein vom Titel der Werke bestimmtes Gebiet beschränkt und nur Landschaften oder nur Stilleben oder nur phantastische Stoffe liebt. Er übersieht, daß er mit solchen Sach-Einteilungen vom Schönen wenig sagt, nur von sich selbst einen kleinen Organisationsfehler verrät, der sein Urteil trübt wie der feine Sprung im Porzellan den reinen Klang des Gefäßes.

Das Heiligenbild war in der alten Zeit gute Richtung, weil man es beherrschte, weil so viele Generationen daran geschaffen hatten, daß schließlich der

[1]) Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis des réflexions et conseils sur le genre du paysage (Paris l'an VIII).

Künstler mit der besonderen Befähigung für diesen Gegenstand auf die Welt kam. Das Porträt der Alten war nicht allein das Bildnis dieses und jenes Bestellers, sondern Abbild einer von der ganzen Zeit gebildeten Norm, eine Variation des Autors nach den Zügen des Bestellers, daher ganz etwas anderes, als wir heute darunter verstehen. Das heißt also, das vermeintlich Gegenständliche war auch damals in Wirklichkeit Form. Wenn David seinem gefeierten Schüler Gros empfahl, nun endlich mal ein ernsthaftes Historienbild zu malen, meinte er in Wirklichkeit die beliebte Antike.

Die Landschaft schuf ein neues Geleis. Sie strahlt so stark die Taten der Künstler, die sich mit ihr beschäftigt haben, zurück, daß man zu dem Trugschluß neigt, ihr die schöpferische Rolle zuzutrauen, die große Maler mit ihr spielten. Sie schuf neue Anschauungen, neue Mittel, diese Anschauungen zu Bildern zu machen, neue Formen. Für den Maler der alten Zeit, der nur den Menschen darstellungswert gefunden hatte, war die übrige Natur ein kleiner Rest. Für den Landschafter verlor der Mensch die isolierte Bedeutung, die Anschauung wurde pantheistisch. Und mit der Bedeutung verlor der Mensch die Formenwelt, die sich um ihn festgenistet hatte. Die große Arabeske aus dem Umriß des Nackten taugte nicht für die Pläne mit den Feldern und Wäldern und dem Himmel im Hintergrund. Aus der Kurve wurde die Gerade. Und wie die Kurve einen ganzen Kosmos von geschwungenen Formen gebracht hatte, so schuf die Gerade eine Welt von Strichen, von Winkeln aller Art, den Schnitten vergleichbar, die der Spaten in die Erde gräbt. Aber auch die Landschafter gedachten nicht, auf die Darstellung des Menschen zu verzichten. Sie brachten ihn wieder, aber er war nun etwas ganz anderes als früher, da die dramatische Kurve ihn umspielt hatte. Es war der Mensch von Landschaftern, mit den Eigen-

tümlichkeiten einer Methode gemacht, die den Maler daran gewöhnt hatte, das Licht auf großen Flächen zu beobachten. Der neue Mensch hing mit dem neuen Kosmos zusammen, war Teil und Untergebener, wo er vorher als König geherrscht hatte.

Corot war im Grunde nicht mehr Landschafter als wie Poussin, nur darf man das Landschaftliche Poussins nicht zu gering anschlagen. Er war nicht Nur-Landschafter. Aber hat sich je ein großer Künstler auf dieses Nur beschränkt? Nicht die Genügsamkeit mit einem Gebiet der Natur meine ich, sondern die Enge der Anschauung, die Beschränkung auf eine Behandlung, die scheinbar nur auf eine Gattung, in Wirklichkeit auf keine paßt. Hätte Rembrandt nur Portraits gemalt, so wäre er nichtsdestoweniger der inbrünstige Phantast; hätte er nur Legenden gemalt, so wäre er nichtsdestoweniger der große Rechner. Ja, war nicht im Grunde alles Porträt und gleichzeitig alles Legende, und ist das nicht immer so? Gibt es eine Kunst, die nicht beides selbst im beschränktesten Gegenstande vereint?

Auch Corot war Landschafter in dem Sinne, daß er im 19. Jahrhundert lebte und seine Sprache mit den Lauten der Zeit bildete. Er drückte sich im Grunde, wenn man das einzelne nimmt, nicht anders aus als irgend einer der großen Landschafter, aber erscheint wie ein großer Dichter neben tüchtigen Prosaisten. Nicht etwa die Nymphen seiner Bilder geben ihm diesen Vorrang, sondern seine Fähigkeit, bereits in vollkommener Freiheit mit einer Form zu wirtschaften, die von ihm und anderen, ja vielleicht mehr noch von anderen, geschaffen worden war, aber die anderen noch an Einzelheiten fesselte. Er erscheint uns, und so erschien er auch der folgenden Generation von 1870, als die größere Persönlichkeit, als reicherer Künstler, in dem

das Resultat der Entwicklung zu einer durchaus geschlossenen Form gediehen ist.

Ihm selbst war dieser Vorsprung vor den Jüngeren durchaus unbewußt. Er legte sich seine Sonderstellung lediglich als Resultat seiner intimen Beziehungen zur altfranzösischen Tradition aus und fühlte sich unter den Genossen in Barbizon als Fremder. Die Erzählung der Kunstgeschichte von seinen intimen Beziehungen zu dem Kreise Rousseaus gehört ins Reich der Fabel. Künstler dürfen verkehrt urteilen und müssen es bis zu einem gewissen Grade. Corot selbst trotz seiner unendlichen Milde machte keine Ausnahme. Gestand er doch einmal zu Sensier, er könne sich mit dem „Art Nouveau" nicht befreunden. Unter dem „Art Nouveau" verstand er nicht etwa moderne Stühle, sondern Millet; zehn Jahre vorher hatte er noch Delacroix darunter verstanden. Und wieviel näher mußten ihm diese beiden sein als Cabat, Flers, Dupré und zumal Rousseau. Den Künstlern von Barbizon wiederum galt er als Kompromißler, verehrungswürdig allenfalls, weil es der brave Père Corot war, aber mit der Bravheit verband sich eine Nuance von Vieux jeu. Moreau-Nélaton spricht von einem „antagonisme inavoué mais réel"[1]) der Barbizonkünstler und stützt sich dabei auf Zeitgenossen, die es wissen mußten. Zwischen den Zeilen liest man bei Fromentin dasselbe heraus. Wir haben den wesentlichsten Grund dieses Verhältnisses oben bei der Betrachtung der Beziehung der Landschafter von 1830 zu den Holländern gestreift. Diese bildeten sich ein, nur Landschafter zu sein, nur nach der Natur zu malen, und sahen darin ein Zeugnis ihrer Ehrlichkeit. In Wirklichkeit saßen sie etwas länger draußen bei dem Naturstudium, malten während des Sehens, während Corot weniger bei der Arbeit nach dem Modell schaute; eine rein äußerliche

[1]) L'œuvre de Corot I, S. 240.

Differenz, die auf den bekannten fiktiven Gattungsunterschied hinauslief. Corot malte Nymphen, das genügte den allzu Gesinnungstüchtigen.

Unter dem Spiel der Nymphen aber verbarg sich noch ein besonderer Unterschied, von dem sich weder der eine Teil noch der andere Rechenschaft ablegte: Corot war Tonmaler, die anderen waren Koloristen. Bei beiden gilt es, dieses sachliche Argument mit vielen nicht weniger sachlichen Reserven auszustatten, um der Wahrheit treu zu bleiben.

Wir fanden schon im Anfang unserer Arbeit den Ton als wichtiges Entwickelungsmoment Corots, sahen, daß er ihn sozusagen mit auf die Welt brachte, denn schon in der ersten römischen Zeit, als die köstlichen Ansichten der Tiberbrücke usw. entstanden, als Corot nur sachliche Notizen sammeln wollte, tauchte er seine Dinge in duftige Atmosphäre. Wie wenig solcher Anfang ohne die ganz spezifische Anlage Corots natürlich war, kann man ermessen, wenn man sich der italienischen Anfänge eines begabten Koloristen wie Bonington erinnert, der in der gleichen Lage die grausamsten Härten sehen ließ und in seinen Ansichten von Venedig gleichsam einen versteinten Guardi zeigte.

Diese Klippe hat es für Corot nie gegeben. Seine Kunst war von Natur aus weich wie der ganze Mensch. Aber wie sich mit der sprichwörtlichen Güte seines Gemüts eine hünenhafte physische Kraft verband, so umhüllte auch seine geschmeidige Form eine elementare Stärke, die dafür sorgte, daß das Geschmeide nicht zum sentimentalen Dusel wurde.

Wir fanden ihn bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom im Jahre 1843 auf der Suche nach der Form für seine Frauenbilder. Zur selben Zeit ungefähr, als die „Zerstörung Sodoms“ entstand, malte Corot eine Reihe sehr schöner Landschaften. Die Perle von ihnen be-

TIVOLI VON DER VILLA D'ESTE AUS GESEHEN, 1843.
Collection Henri Rouart, Paris.
Nach dem Corotheft des Studio.

INTÉRIEUR LIMOUSIN, 1850—60. 55×40 cm.
Collection Moreau-Nélaton, Louvre, Paris.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

LE PORT DE LA ROCHELLE, 1851. 0,27×0,42 m.
Collection Moreau-Nélaton, Louvre, Paris.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

PAYSANNE BRETONNE, 1855—65. 29×39 cm.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

findet sich bei Henri Rouart, dem reichsten Corot-Sammler:[1]) die Gärten der Villa d'Este in Tivoli, mit dem Jungen auf der Mauer.[2]) Das kleine Bild hat die Poesie der berühmten Ansichten aus der Villa Medici, im Prado, als Velasquez noch im Werden war, noch nicht den generalisierenden Ton, den großen Stil, besaß und dafür die unverhüllte Zierlichkeit, prickelnde Süße sehen ließ. Ganz ähnlich verhalten sich die Frühwerke mancher anderen Maler zu den berühmteren späten Werken. Viele haben in ihren Anfängen eine Art „Hagar" gemacht. Bei Rembrandt ist es der kleine Geldwechsler in Berlin und der nicht weniger possierliche Paulus in Stuttgart. Alle streben, den relativen Materialismus der Jugend in immer breitere, umfassendere Malerei zu lösen. Die Aufgabe ist, bei dieser notwendigen Reduktion möglichst wenig zu verlieren, die Größe vor Hohlheit zu bewahren, das Flache gleichzeitig körperlich, die Synthese so reich wie möglich zu machen. Corot zeigt alle Licht- und Schattenseiten dieser Entwickelung. Es ist ihm nicht immer gelungen, die Gefahr des Eintönigen, die auf allen Gipfeln beherrschter Mittel lauert, zu umgehen, und die Bedeutung, die für ihn das Figürliche annahm, drängt, ähnlich wie bei Velasquez, später die Landschaft in den Schatten. Daher gehören in mancher Beziehung die vierziger Jahre zur glücklichsten Zeit des Landschafters, weil er während dieser Jahre die geringsten Verluste zeigt. Die Hülle auf den „Gärten der Villa d'Este" ist noch ganz durchsichtig. Der Schatten verschweigt nichts, was man sehen möchte. Die Farbe entsteht aus einer Fülle deutlicher Abstufungen, die, trotzdem sie die zartesten Nuancen umfassen, immer körnig bleiben und so den Reichtum immer wieder erneuern. Man glaubt eine zarte Frucht

[1]) Besitzt er doch nicht weniger als 53 Gemälde des Meisters.
[2]) L'œuvre de Corot Nr. 457.

zu genießen und merkt, wie der Genuß durch den leisen Widerstand in der Zartheit beständig erhöht wird. Das Terrain kam Corot in Tivoli entgegen, die Kombination von Architektur und reicher Natur, die schöne Übersicht der Pläne. Aber er siegt auch, wo sich das Modell nicht so bildhaft darbietet. So in dem anderen Bild bei Rouart[1]), oder in den „Cascatelles" bei Moreau Nélaton, oder in dem merkwürdigen Genzano-Bildchen bei Cheramy, das mehr im Fluge gewischt als gemalt scheint und dabei alle Differenzen mit frappierender Deutlichkeit zeigt: den dunklen Bauernjungen auf dem gelben Sandweg, die weiße Bäuerin mit dem roten Kopftuch und vorne das schöne Smaragdgrün der Gebüsche neben der dunkelbraunen Ziege.[2]) In Hunderten von Landschaften der folgenden Jahre ging Corot auf demselben Wege weiter, bald die Weite des Horizonts in seinen Rahmen spannend, um von einem lauschigen Vordergrund die dunstige Ferne zu malen; bald den Landleuten am Wege oder auf der Wiese folgend, um die innige Zusammengehörigkeit von Mensch und Land in warmen Tönen zu schildern; bald — wie auf dem stillen Weiher der Sammlung Sarlin, der uns 1900 auf der Zentenarausstellung entzückte[3]) — um sich und uns in Einsamkeit einzuspinnen. Es ist ein himmlischer Frieden in dieser Natur, man kann sich ihm nicht entziehen, weil er zu schlicht, zu selbstverständlich ist, um den Zweifel zu wecken. Man glaubt als unbemerkter Zuschauer dabei zu sein. Die Augen wandeln mit den kleinen zufriedenen Menschen auf den Bildern, gleiten wohlig über die Büsche zwischen den Bäumen hindurch, streifen gelassen die Häuser und Kirchtürme. Es sind bekannte Dinge, obschon man nie dort war. Man sehnt

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 454.
[2]) L'œuvre de Corot Nr. 457 bis S. 17 abgebildet.
[3]) L'œuvre de Corot Nr. 759.

sich nicht mal nach ihnen, so nahe glaubt man zu sein. Es ist, als ob die Luft auf den Bildern auch uns selbst mit umspiele.

Nach zwei gleichzeitigen Richtungen hin modifiziert sich diese reiche Epoche Corots. In der einen gibt er seiner Dichtung nach, überläßt sich dem Ton, dem silbergrauen Licht, das den Nymphen so gut steht, und vergißt darüber manches andere. In der anderen wird er Kolorist.

Werden die silbergrauen Nymphen-Landschaften immer so geschätzt werden wie heute? Vom Publikum vermutlich, denn sie sind die leichteste Ware unter den reichen Schätzen des Meisters. Der Freund der Corotschen Muse wird die Beweglichkeit der Nymphen vielleicht einmal geringer achten als die Beweglichkeit des Pinsels in weniger eintönigen Bildern. Die „Matinée" mit dem Nymphentanz gefällt jedem Besucher des Louvres zuerst am besten; man übersieht das Bild schnell, das lose Spiel nimmt sofort gefangen. Aber es muß wohl an derselben losen Malerei liegen, daß der Bewunderer nicht festgehalten wird und wenn er oft dieselbe Art in den anderen berühmten Bildern wiederfindet, fühlt, wie sich eine gewisse Kühle in die Bewunderung schleicht. Wir sind mit Recht wählerisch in der Kunst. Wer nicht in der Kunst empfindlich ist, ist es auch nicht im Leben, und hier wie dort ist Gewohnheitsliebe Sünde am eigenen Leibe. Wir haben um so mehr Recht, zumal vor großen Meistern so zu sein, weil sie uns das schulden, was wir ihnen geben. Der neue Platz, den sie, zuweilen nicht ohne Verluste für uns, in unserer Liebe erobern, das Neue, das sie uns aufdrängen, ihr ganzer Anspruch rechtfertigt sich nur, wenn wir die Notwendigkeit ihrer neuen Formen empfinden. Diese Notwendigkeit wird zweifelhaft, sobald sich die Form in die Manier verirrt.

Was manieriert ist, läßt sich in jeder Ausstellung empfinden, dagegen schwer formulieren. Wir verknüpfen mit dem Wort den Tadel der Wiederholung, werfen dem Künstler vor, dasselbe Resultat immer wieder zu bringen und sich von Selbstbewunderung, nicht vom Drange zur Kunst, tragen zu lassen. Andererseits gehört die Wiederholung zur Kunst, denn ohne sie läßt sich weder im einzelnen Werk, noch in dem Lebenswerk eines Künstlers ein Stil denken. Wir wissen nichts vom Künstler außer seiner Art, und diese Art geht notwendig aus Wiederholungen hervor. Der Unterschied zwischen diesen beiden Begriffen, von denen eins das Höchste, das andere das Niedrigste bezeichnet, muß logischerweise im Objektiven liegen, d. h. eine sachlich aus dem Werk hervorgehende Qualitätsfrage sein. Die Manier ist nicht etwa wertvoll aus geschichtlichen — etwa entwicklungsgeschichtlichen — Gründen; wenn wir diese heranziehen, bedienen wir uns nur einer Brücke zu unserer Logik, um vorher vorhandene Empfindungen zu legitimieren. Wohl nützt uns der Vergleich mit anderen Werten; er spricht latent bei jeder neuen Erfahrung mit, ja macht sie erst in höherem Sinne möglich, bereitet das Bett für jeden neuen Genußwert. Nur, bevor wir vergleichen, um in uns die ästhetische Freude zu entzünden, ist ein Ansporn anderer, elementarer Art nötig: das Bewußtsein, keine Form, sondern einen Menschen vor uns zu haben.

Der Mangel fängt da an, wo der Vorzug aufhört. Die Manier wird da zum Manierismus, wo ihre Notwendigkeit nicht mehr vollkommen gesetzmäßig erscheint, wo für die Erweisbarkeit ihres Wertes nicht ihre in sich abgeschlossene Welt auftritt, wo die Manier nicht alle Grenzen des von ihr gestalteten Werkes umfaßt, sondern Lücken läßt. Die Manier ist so lange

Kunstmittel, solange sie vollkommen dem Zwecke dient und den Zusammenklang des Subjektiven und Objektiven, die Grundbedingung jedes Kunstwerkes, nicht stört. Manierismus ist das Subjekt ohne Objekt, Originalität ohne Bewußtsein, die Schale ohne den Kern, die Betonung einer dem Autor oder der Welt gefälligen Seite auf Kosten des Ganzen. Da die Bedeutungen an einem Punkt zusammenfließen, wo nur eine feine Linie besagt, wann die Manier aufhört und der Manierismus beginnt, lassen sich beide Begriffe oft im selben Künstler nachweisen, ja sie treten zuweilen im selben Werke auf, und dann kann natürlicherweise der Manierismus nur eine Nuance darstellen. Dies ist der Fall Corots in gewissen Landschaften. Er brachte vorher durch eine Kette von Wirkungen eine Erscheinung hervor, die wir als seine Atmosphäre lieben lernten. Es ist eine Stufenleiter von sorgfältig abgewogenen Effekten, die nur getroffen werden, wenn der Maler mit voller Selbstentäußerung an nichts als an die Sache denkt. Wir gehen diese Leiter zum Genuß hinauf und erblicken dann von oben nur noch die Summe dieser Reize, ein Bild, das keiner Kontrolle mehr bedarf. Vielleicht fliegen wir bei geliebten Künstlern die Stufen hinan, ohne zu zählen, ja ohne die Stufen zu berühren: ein Blick, und wir sind bei ihm. Seine Manier ist so stark und wurde uns so gewohnt, daß ein Wink uns zwingt. Um so sicherer muß der Künstler seine Stufen bauen, denn die sie gehen werden, sind nie dieselben. So stark müssen sie sein, um in aller Ewigkeit, solange das Haus steht, den Menschen zum Himmel zu geleiten.

Der solide Bau fehlt manchen der berühmten silbergrauen Landschaften Corots. Die Stufen sind verwischt, in der Eile gemacht. Bilder, die ihrer Anlage nach Tiefe haben müßten, wirken flach, oder die Tiefe ist mit gar zu geringen Mitteln gegeben. Die Nymphen, die nur die Be-

gleiter einer unendlich zaubervollen Landschaft sein müßten, tanzen in einem Dekor, das nicht ganz die Beziehung zum Theater vergessen macht, aus der sie sehr oft entstanden. Das Grau, in das man wie bei anderen Corots tief hineinblicken möchte, ohne Ende zu finden, das nicht aus grauer Farbe, sondern aus tausend Dingen bestand, deckt allzu oberflächlich eine dünne Leinwand. Es ist immer noch sehr schön. Der Louvre zeigt nicht das absolut Beste des Genres. Man muß die Baigneuses bei Henri Rouart sehen und die bei Cuvelier und bei Coats, das Bad der Diana im Museum von Bordeaux, die Nymphenbilder in Chantilly, bei Arnold und Tripp, oder das Pastorale im Museum von Glasgow. In allen stecken unvergängliche Dinge. Ob ein Corot in einer Nuance Manierist wird, oder ein Besnard mit einer Nuance Künstler bleibt, ist zweierlei. Ja, hätte Corot nichts anderes als diese Werke geschaffen, bliebe Grund genug, ihn zu verehren. Nur soll man diese Kunst nicht als seine Haupttat feiern, nicht gerade das in den Himmel heben, was allein im ganzen Werk eine Kritik herausfordert.

Es war nichts weniger als der feile Grund der Schwachen, der Corot zu der Spur von Manierismus trieb. Keine Gewinnsucht bei dem Generösesten aller Kameraden, kein Schielen nach oben — wir haben dafür sprechende Beweise — auch keine Schwächung, die begreiflich wäre. Andere sind in jüngeren Jahren und nach geringerem Werk den sanften Pfad hinabgeglitten; wie stark Corot bis an sein Ende blieb, werden wir noch erfahren. Ich glaube, es war just seine Generosität, seine Gutmütigkeit, was in bewunderungswerte Dinge den Wurm hineinließ; der Wunsch, Bilder zu geben, wie er Geld gab, um andere zu beglücken; eine Sorglosigkeit, die fern von dem grübelnden, sich aufreibenden Dämon Delacroix', fern von dem Egoismus der Genies, des Grans von Gift entbehrte,

das die Großen in sich haben müssen, um ihre Werke heil zu halten.

Nur, wenn es gerecht ist, solche Reserven auszusprechen, muß man sich hüten, zu geschwind zu generalisieren. In gar zu leicht aufgeklärten Kunstkreisen ist jene Reserve längst zur gewohnten Phrase geworden, und statt die relativ geringe Zahl von diskutablen Werken zu präzisieren, pflegt man dort den ganzen älteren Corot zu verwerfen. Das ist eine viel größere Ungerechtigkeit, als wenn man die Ausnahmen ganz verschwiege.

Um Ausnahmen handelt es sich. Nicht das Alter Corots kommt als Schuldiger in Frage, nicht mal eine Periode seines Alters, sondern eine bestimmte, über viele Jahre hinaus zerstreute Art von Bildern, die genau gleichzeitig mit vollkommen entgegengesetzten, nichts weniger als senilen Werken entstanden. Die „Matinée" erschien im Salon von 1851 und wurde das Jahr vorher gemalt. Damals war Corot 54, für seine Verhältnisse ein Jüngling. Die glänzendsten Werke in der Art der „Matinée" erschienen alle später; dabei soll nicht geleugnet werden, daß noch mäßigere als die „Matinée" darunter sind, z. B. gleich das „Souvenir d'Italie" des Louvre. Aber man braucht nur in den nächsten Saal zu gehen, wo die Corots der Thomy Thiéry-Sammlung hängen, um ebenfalls spätere Werke ganz modernen Schlages zu finden, vor denen alle Reserven wie Seifenblasen zergehen.

Mit solchen Bildern könnte man eine neue Epoche im Leben Corots konstruieren. Es scheint wirklich, als sei in den fünfziger Jahren neue Kraft über ihn gekommen. Oder liegt es nur daran, daß er seine Mittel erneute und vom Tonmaler zum Koloristen wurde? ein Kolorist, der mit breitem, unverhülltem Pinsel arbeitete, an alles andere, nur nicht an Nymphen im Nebel dachte, sondern die Natur spontan niederstrich.

Wie die Gleichzeitigkeit solcher grundverschiedenen

Schöpfungsarten zu erklären ist, dafür reicht keine Psychologie aus. Schon der Corot, der in einem Salon den „Macbeth", die „Toilette" und „Cache Cache", alle ungefähr in denselben Maßverhältnissen ausstellte, ist eine artige Nuß für Kunstphilosophen. Und nun denke man sich, daß er gleichzeitig wie ein bereicherter blonder Constable malte, Hunderte und aber Hunderte getreuster Naturschilderungen schuf. Die Anschauung, die wir aus der logischen Entwicklung unserer Zeitgenossen, eines Monet oder Liebermann, gewinnen, findet in Corot, dem stillen Idylliker, manche Rätsel. Es scheint, als ob die Kunst ihm etwas weniger Subjektives war, da er so verschiedenartige Erscheinungen daraus zu locken wußte, und doch kann man sich kaum unmittelbarere Impressionen denken als die Perlen der Thomy Thiéry-Sammlung. So wirkt die weite Ebene in dem winzigen „Vallon",[1]) so der von Farben leuchtende „Chemin de Sèvres"[2]), so vor allem die „Porte de Jerzual"[3]) mit dem unwiderstehlichen Blick auf die Häuser jenseits des schattigen Tores. Und wenn man lernen will, wie Corot kurz vor dem Ende aus dem Grau Stil zu machen verstand, ohne eine Spur von Kompromiß merken zu lassen, braucht man nur die Route d'Arras[4]) zu nehmen, das Bild, in dem die materielle Farbe zu reinstem Licht kondensiert scheint und das 1873 gemalt wurde. Diesen Werken stelle man noch gewisse Studien zur Seite, wie das Haus von Semur[5]) bei Durand Ruel, oder den Hof mit den Hühnern[6]) oder den „Beffroi de Douai"[7]) und

[1]) Louvre Nr. 2801.
[2]) Louvre Nr. 2803.
[3]) Louvre Nr. 2802. So wird das Bild im Oeuvre de Corot genannt (Nr. 990), im Louvre heißt es Porte d'Amiens (gegen 1860).
[4]) Louvre Nr. 2810. Heißt in L'œuvre la Corot de Route de Sinle-Nobe (Nr. 2169).
[5]) L'œuvre de Corot Nr. 839 (1855—1860).
[6]) L'œuvre de Corot Nr. 2176 (1873).
[7]) L'œuvre de Corot Nr. 2004 (1871).

ALTES LANDHAUS IN DER NÄHE VON SEMOUR. 1855—60.
Nach dem Corotheft des Studio.
Durand-Ruel, Paris.

hundert andere, ebenso viele Beispiele der größten Ursprünglichkeit, der reichsten Kunst eines nur der Natur zugewandten Malers.

Alle diese Werke entstanden in der letzten Zeit und soweit sie die Koloristik betonen, glaubt man in ihnen eine deutliche Beziehung zu den Künstlern von Barbizon zu finden, denen er vorher so fern schien. Es ist nicht unmöglich, daß einer der jüngsten der großen Landschafterschule und vielleicht der bedeutendste, Daubigny, an dieser Annäherung beteiligt war.

Corot war mit Daubigny eng befreundet. Vielleicht hatte er schon den Vater des Landschafters gekannt, der auch Bertins Schüler und ungefähr gleichzeitig mit Corots zweiter italienischer Reise in Italien war. Daubigny selbst fing in der dem Meister vertrauteren Art an. Auch er war in Italien, anfangs in den Fußstapfen der Alten, freilich nicht mit dem Erfolge seines älteren Freundes. Er stellte 1840 einen „Hieronymus in der Wüste" aus, der Corot heimatlich berührt haben mag. Ein Dutzend Jahre später trafen sie sich in der Dauphiné und halfen sich offenbar gegenseitig. Daubigny hatte sich inzwischen von allem Klassizismus und nicht weniger gründlich als Millet aus den Händen seines Lehrers Delaroche befreit. In Corot glaubt man seitdem einen energischeren Pinselstrich, eine entschiedenere Koloristik, etwas von der saftigeren Malerei des Jüngeren zu spüren. Seine Flächen fangen an, zu leuchten.

Im Haager Mesdag-Museum, wo Daubigny ein würdiger Altar errichtet wurde, kann man die beiden gut vergleichen. Die Allee Corots[1]), in ganz reinem fließenden Grün, mit den blitzend weißen Flecken, paßt vortrefflich zu den rapiden, freilich nicht so rhythmischen Skizzen Daubignys an derselben Stelle.

Vorbereitet wurde diese Periode Corots wahrscheinlich

[1]) Katalog des Mesdag-Museums Nr. 69, datiert 1868.

durch Constable, der ja allen Franzosen seiner Zeit die stärksten Anregungen gab. Corot war erst 1862 in England, kann aber vorher in Paris genug Werke des Engländers gesehen haben. „Le Gué", das ganz frühe Bild mit dem belasteten Leiterwagen im Tümpel[1]), hat manche äußerliche Ähnlichkeit mit dem Hay Wain, freilich nichts von dem Farbenauftrag Constables. Diesen glaubt man eher in manchen Studien der vierziger Jahre angedeutet zu finden. So in dem besten Corot des Mesdag-Museums, den „Rosen"[2]). Freilich hatte Constable nicht die unglaubliche Leichtigkeit, mit der hier die riesigen Felsen dienstbar gemacht werden, nicht die Kühnheit des Standpunktes, den Corot ganz tief annahm, um die steinerne Masse um so wirksamer zu machen, und nicht das Spielende der Gestaltung, die das ganze Bild wie eine Illustration erscheinen läßt. Prachtvoll steht der kaffeebraune Ton der Felsen zu den blaugrünen Blättern und dem blauen, graudurchzogenen Himmel. Deutlicher kommt eine gewisse Verwandtschaft der Anschauung mit Constable in späteren Studien, wie z. B. dem erwähnten Haus bei Semour zum Vorschein, das an die berühmte Constable-Skizze „A deserted mill" u. a. erinnert.

Je älter Corot wird, desto breiter wird der Pinsel. Nur ausnahmsweise zeigt sich diese stark koloristische Malerei in großen Formaten. Er reservierte sie für seine kleinen Überraschungen in der Art der Bilder des Thomy Thiéry-Saals. Größerer Gemälde hielt er nur seine gereimten Poesien für würdig genug, und in diesen ist der Auftrag immer mehr dem Tone als dem Kontrast unterworfen. So erhält sich sein ganzes Leben der Dualismus, den wir im Anfange fanden. Seine Baigneuses und seine Nymphen verschönerten, ver-

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 257, aus 1832.
[2]) Katalog des Mesdag-Museums 65, aus 1848 (L'œuvre de Corot Nr. 637).

geistigten den Klassizismus, dem er in der Jugend in der „Hagar" den Tribut gezahlt; die kleinen Landschaften zeigen den intimeren Corot, der sich in Rom nicht entschließen konnte, in ein anderes Museum als das der Natur zu gehen. Der eine gab dem anderen, es ist derselbe Mensch, und doch wüßte ich kaum ein Bild, in dem sich beide Seiten vollkommen gelöst haben. Und dieser Dualismus enthält die beste Abwehr gegen den Vorwurf eines bewußten Manierismus. Der Manierierte ist immer einseitig und versucht vergebens, seine Schwäche unter der Vielheit der Gegenstände zu verbergen. Gewiß hat Corot manches Bild gemalt, in dem wir heute, wenn wir es mit den Perlen messen, nicht die Notwendigkeit der Schöpfung erkennen. Er trieb seine Kunst nicht mit dem Bewußtsein, etwas Außerordentliches zu vollbringen. Sie war ihm natürliche Äußerung und gab ihm die befriedigende Möglichkeit, sich mit sich selbst und seinen Mitmenschen zu unterhalten. Er pflegte in zehn Bildern zu wiederholen, was er in einem sagte, aber man kann nicht behaupten, daß das eine der Art nach hätte konzentrierter sein können. Aus der Menge darf man daher dem Meister keinen Vorwurf machen, denn sie hinderte ihn nicht, stetig vorwärts zu schreiten. Ein Mensch, der zu gleicher Zeit mehrere Gestaltungsarten beherrscht, kann nicht einseitig genannt werden. Man bemerkt leicht, daß sich die Anwendung der verschiedenen Arten, des breiten Strichs und der starken Koloristik auf der einen Seite, der tonigen Malerei mit kleinen Tupfen auf der anderen, nach dem Vorwurf richtete, nach dem Eindruck, den er empfangen und mitteilen wollte. Die nackten Nixen verlangten eine andere Atmosphäre als die Bauern. Der Hymnus an das schönere Geschlecht hatte stets eine geheime Separatkammer im Herzen Corots und in seinem Werke.

Im Alter, als er die Sechzig längst überschritten

hatte, brachte ihm diese Liebe eine neue Gattung von Werken. Wenn ihm die Frau in den Landschaften zuweilen ein Schnippchen geschlagen hat, hier, in den Werken der Spätzeit, wo sie sich allein behauptet, werden wir den Meister auf einer seltenen — fast könnte man sagen, einzigen — Höhe finden.

PAYSANNE A LA SOURCE, 1860—65. 0,74 × 0,48.
Photo Durand Ruel, Paris.

JEUNE ALGERIENNE gegen 1872. 0.40 × 0.60.
Photo Durand Ruel Paris.

DIE BESTE ZEIT

COROT hat über zweiundeinhalbtausend Bilder gemalt. Wir haben versucht, die Arten anzudeuten, aus Hunderten Gruppen zu bilden. Viele Arten zogen an uns vorüber, Landschaften, Portraits, Idyllen, romantische Szenen, Odalisken, badende Nymphen, Kirchenbilder, Fresken und immer wieder Landschaften, eine ganze Kunstgeschichte. Und wo man glaubt, am Ende zu sein, wenigstens die einzelnen Gattungen aufgezählt zu haben, da erscheinen wieder Scharen von Bildern mit ganz neuen Zügen, die sich wieder zu einem Ganzen zusammenfinden, einem neuen Gesicht unter dieser Fülle von Gesichten. Wieder sind Frauen darunter, umringt von allen anderen Arten der früheren Zeit, aber diese Frauen heben sich ab von dem Haufen. Schon daß sie Frauen sind, unterscheidet sie. Man erinnert sich bei ihrem Anblicke nicht, daß Corot je vorher eine

andere Weiblichkeit als kleine flinke Mädchen in nackter Allerlieblichkeit gemalt hat. Jene sind ernst und schweigsam, man weiß gar nicht mehr, daß Corot früher schweigsam und ernst war. Gelassen blicken sie den Beschauer an, ein wenig nach der Seite, in die Ferne. Nicht traurig, nichts weniger als sentimental, nachdenklich vielmehr wie klare Menschen. Sie sind noch jung, aber sie sind nicht ihrer Jugend wegen da; das Matronenhafte der berühmten Mandolinenspielerin, die früher bei Desfossés war,[1]) bekleidet selbst die Mädchen unter ihnen. Die Italienerin, die aus einer anderen leichter beherzten Welt hierher kam, hat einen ernstsinnenden Zug bekommen. Zuweilen sind sie im Freien am Brunnen, wie in dem schönen Bild der Sammlung Behrens in Hamburg;[2]) immer allein, in Gedanken versunken, oder verträumt auf demselben Pantherfell ruhend, auf dem andere — vielleicht waren sie's selber einmal — ihre nackten Glieder gesonnt haben. Oder es sind Frauen mit ihren Kindern in einsamer Landschaft.

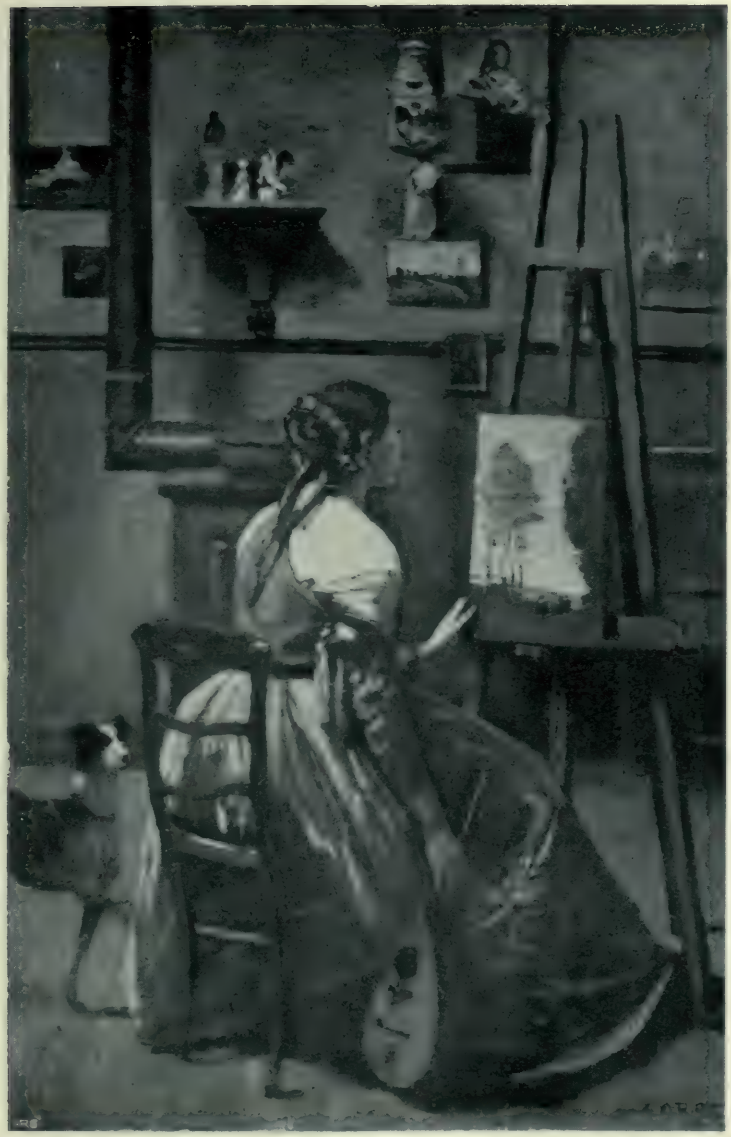
Ein ganz anderer Ton spielt in diesen Idyllen. Er scheint von allem Griechentum der früheren Art befreit. Zwar findet man hier und da eine Griechin, aber es ist keine tanzende Nymphe, sondern eine verwundete Eurydice.[3])

Zum erstenmal treffen wir in diesem Kreise die Frau im Hause. Früher war es fast, als gediehe das Weibliche nur zwischen Bäumen, am Weiher im betauten Grase. Nun finden wir die Mädchen in stillen, behaglichen Zimmern. Sie haben Bücher in der Hand, ohne zu lesen, oder haben sich verstohlen mit einer

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1060. Eines der feinsten und vollendetsten Bilder dieser Art (Robaut legt es zwischen 1850 und 1855), von unbeschreiblicher frauenhafter Liebenswürdigkeit im Ausdruck.

[2]) L'œuvre de Corot Nr. 1343, wohl die schönste Fassung dieses dreimal gemalten Motivs.

[3]) L'œuvre de Corot Nr. 1999—2001.



FEMME AU CHEVALET, 1865—68. 62×38 cm.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

LA LISEUSE (1868). 75×42 cm.

Gitarre vor die Staffelei des Künstlers gesetzt, ohne zu spielen.

Nichts Griechisches, eher holländisch. Aus der leichten Hülle, wie sie in den elysäischen Gefilden getragen wird, ist das adrette bürgerliche Kleid geworden. Die Malerei hat sich angepaßt. Wir sind weit von der bequemen Nebelstimmung der Nymphenlandschaften. In reichen Farben heben sich die Gestalten von den wohnlichen Wänden der Zimmer ab. Die Kunst, die Atmosphäre zu schildern, zeigt auch hier ihre Reize, aber sie rechnet mit dem Koloristen. Klare Farbenharmonien leben in den Bildern. Sie spiegeln die ruhige Besonnenheit dieser Menschen und ihres Schöpfers wieder.

Hier kommt endlich mit unübersehbarer Deutlichkeit der unmittelbare Einfluß desselben Landes zum Vorschein, das von den Malern von Barbizon entdeckt worden war. Aber auch jetzt noch setzt sich Corot ganz anders mit Holland auseinander als die Reihe von Rousseau zu Daubigny. Wohl ist der Einfluß sichtbarer als in dem Idylliker Corot, der sich auf die alten Beziehungen zwischen den beiden Malschulen erinnerte; aber gleichzeitig offenbart er die tiefere Durchdringung des holländischen Geistes. Wieder läßt Corot alles mitwirken, was ihm die französische Tradition schenkte, und bereichert seine Synthese nur mit den kostbarsten Werten. Die anderen erbauten sich an dem Kreise Ruysdaels. Corot geht zu den beiden Größten neben Hals: zu Rembrandt und Vermeer.

Die Instinktverwandtschaft mit Rembrandt ist im ganzen Werke Corots zu spüren, und sie beweist, wie frei man seinen Klassizismus auffassen muß, um solche Gemeinschaft verständlich zu finden. Sie half ihm zu der lockeren Form. In dem Hl. Sebastian steckt etwas von dem Christ an der Säule der Sammlung Carstanjen, und als die Düsseldorfer Ausstellung die merkwürdige

Idylle Rembrandts bei dem Fürsten Salm-Salm „Diana und Aktäon“[1]) brachte, hätte man glauben können, selbst auf diesem Felde eine entfernte Verwandtschaft zu finden. Corot ist immer zierlicher, nicht nur in der Form, im Maßstab, auch in der Erfindung seiner Mittel. Ganz rembrandthaft wirken die winzige thronende Frau im Atelier des Hauses Rouart[2]) und der dunkle „Passeur“ bei Frau Desfossés. In dem Bildchen bei Rouart erreicht Corot im kleinen Format mit einer ans Fabelhafte grenzenden Abstufung des Graus eine ähnliche Majestät der Erscheinung, die wir in größter Pracht in Rembrandts Delila oder dem Mahl der Esther und, weniger gespenstisch, in gewissen Portraits, wie der Dame mit dem Fächer, bei dem Herzog von Westminster finden. Das letzte Bild hat Corot übrigens bei seinem Aufenthalt in London im Jahre 1862 gesehen.

Acht Jahre vorher war er mit Dutilleux in Belgien und Holland gewesen. Nach den Aufzeichnungen des Freundes hatte er nicht viel für die Anatomie und die Nachtwache übrig, aber bewunderte die Tuchmacher, und sicher, obwohl davon nichts verlautet, dürften ihm damals die holländischen Interieurmaler näher gekommen sein. Denn kurz nach seiner Reise malte er die beiden merkwürdigen Bilder, die in den fünfziger Jahren ganz allein stehen: „Die Küche in Mantes“ und „das Zimmer in Mas-Bilier.“[3]) Die Intimität, mit der er die Landschaft wiederzugeben pflegte, zog hier aus dem typisch holländischen Genre einen

[1]) Bode, Rembrandt-Werk Nr. 196.

[2]) Aus dem Jahre 1869, laut dem Katalog der Vente Corot.

[3]) L'œuvre de Corot: Intérieur Rustique au Mas-Bilier, Nr. 824 (Sammlung Moreau-Nélaton) und Intérieur de Cuisine à Mantes Nr. 826 bei Durand Ruel. Robaut legt das erstere zwischen 1850 und 1860. Es ist aber wohl nicht vor 1854 gemalt worden. Laut einem Brief Lacroix' entstand es aus einem äußeren Anlaß, weil der Regen am Ausgehen hinderte, und wurde genau nach der Natur gemalt (vgl. darüber im ersten Band der Oeuvre de C., S. 266): Das andere Bild legt Robaut zwischen 1855 und 1860. Vorher hat Corot nie Interieurs gemalt.

vollkommen neuen Reiz. Wie anders leben in dem Corotschen Raum die Menschen und Dinge, als in den schön gepinselten Musterzimmern des Pieter de Hooch. Der holländische Modemaler gibt mit angenehmen Farben und sauberem Auftrag ein Bild von höchster Gefälligkeit. Auch das Licht ist nur dazu da, um die Zimmer zu möblieren. Corot macht aus der Farbe den Stoff des Zimmers, aus dem Licht die Atmosphäre, und aus dem Ganzen ein Stückchen Leben, in das man unbemerkt hineinschaut.

Auf diese Kunst, die er damals rein zufällig und ganz vorübergehend unternommen hatte, griff er später, als das Behagen des Zimmers dem Alter näher rückte, mit größter Meisterschaft zurück. Die Form, die früher im Dämmerlicht des Morgens und Abends verschwamm, aus hundert schwebenden, versteckten, verwobenen Flecken und Fleckchen zusammengesetzt, trat jetzt in den von der Zimmerluft umgebenen, großen Einzelfiguren mächtig hervor und forderte von Corot alle Gaben eines sicheren Pinsels und einer starken Koloristik. Man begreift kaum, wie der Siebzigjährige, nach der ungeheuerlichen Arbeit, der kaum übersehbaren Vielseitigkeit, zu dieser schwersten Aufgabe, die er sich je gestellt hatte, die Kraft fand. Die ersten Einzelfiguren dieser Art fallen noch ungefähr in die Zeit der beiden Interieurs. Es waren Atelierstudien nach neapolitanischen Modellen, in der Pose den ersten römischen Frauenbildern der zwanziger Jahre ähnlich, nur von ganz anderer, unendlich reiferer und kühnerer Kunst. Cheramy besitzt eine Italienerin, in der die ganze Palette zum Vorschein kommt [1]); das Schwarz und Weiß im Haar und im Kopftuch, das Fahlgelb in dem Teint mit violettgrauen Schatten, das Rot in der Bekleidung des Rückens und in der rot-weiß gestreiften Schürze, das

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1037.

Violettbraun in den Ärmeln, und vor allem das starke Blau in dem Rock; dasselbe Blau, das er später zu einem wahren Triumph der Farbe ausbaute. Diese Italienerin sitzt am Boden in natürlichster Haltung, den einen Arm auf eine Amphora gestützt, Hände und Füße lässig verschlungen. Die Farben haben etwas von derselben Natürlichkeit. Sie gehören so selbstverständlich zu dem Kleid, wie das Kleid das Mädchen einhüllt, weil eine höchst raffinierte Abstufung der Töne die Kontraste vermittelt. Die Degradation wird später immer kunstvoller und gestattet die Ausdehnung des Formats und des Ausdrucks. Schon in der etwas späteren Femme à la pensée, bei Durand Ruel,[1]) die den Kopf auf die Hand stützt, in der anderen eine Blume hält, kommt das eigentümlich Gewirkte zum Vorschein, das so vielen Einzelfiguren Corots die schöne Wärme gibt. Auch in diesem Genre von Bildern wird, je älter Corot wurde, dem Pinselstrich und der Farbe immer mehr die Rolle anvertraut, die vorher die umhüllende Tonkunst gespielt hatte. Man kann das am besten bemerken, wenn man die sechs Darstellungen seiner Frau vor der Staffelei miteinander vergleicht.[2]) Sie beginnen um das Jahr 1865 und enden mit der Frau im schwarzen Sammetrock des Lyoner Museums, aus 1870. In den früheren scheint Corot mehr am reinen Umriß zu haften, an der schönen Erscheinung im Raum, den er mit kühler Sanftheit, in blonden Tönen darstellt. Das Gemälde bei Frau Esnault-Pelterie, mit dem schönen Rosa des Rockes, ist eine meisterliche Paraphrase der holländischen Interieur-Malerei, aber weicher, fließender, freier als das Genrebild der Spezialisten des 17. Jahrhunderts. In der Lyoner Variante dagegen dringt er wie Rembrandt immer mehr in das Innere

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1041.
[2]) L'œuvre de Corot Nr. 1557—1561.

der Materie, teilt das früher Zusammengehaltene, selbst auf Kosten der Modellierung, ist mehr Architekt als Dekorateur und schafft ein ganz und gar neuzeitiges Werk. Es steht nicht allein. In vielen Frauenbildern derselben Zeit, die Portraits scheinen und nach Modellen gemacht wurden, finden wir dieselbe Malerei. Durand Ruel besaß eines der schönsten, das Kniestück eines Mädchens von unbeschreiblichem Ausdruck, genannt „la jeune Grecque".[1]) Es ist so einfach und selbstverständlich wie das Mädchen Rembrandts in Stockholm, fast möchte man hinzufügen, ebenso unbegreiflich meisterlich. Rembrandt strich das Gesicht und das Kleid in größeren Strichen hin und verwandte eine stärkere Koloristik. Aber man ist geneigt, diesen Unterschied nicht auf eine Differenz des Könnens, sondern die Verschiedenheit der Temperamente zu schieben, die natürlich unüberbrückbar ist. Die kleine Emma Dobigny, das Modell jenes Bildes, gibt so gut den Typ Corots wie die sogenannte Köchin oder die Hendrickje Stoffels den Rembrandts. Wir fühlen darin gleich deutlich die Anschauung des Meisters, ja seine Auffassung des Lebens. Keine Philosophie. Es sind fleischgewordene, restlose Formen der Empfindung. Corot gab in seinem Bild — und in vielen anderen — das Nachdenkliche der Frau, das sich nicht in Gedanken vollzieht, sondern in den Sinnen bleibt, das Träumen ohne festen Inhalt. Frauen — und zumal die des Südens — sind deshalb so gute Vorbilder für Maler und Bildhauer, weil ihre ganze Wesensart durch das Formale erschöpft wird. Sie denken, leben, schaffen Formen, sind unversengt von der Intellektualität, die den Mann nach innen zieht und sein Äußeres verkümmern läßt. Sie leben noch animalisch, und da sie das Animalische mit ihren Instinkten, nicht mit

[1]) L'œuvre de Corot, Nr. 1995 (1868—1870).

denen des Mannes kultivieren, vermeiden sie das Häßliche unserer verborgenen, ungepflegten Animalität. Corots Mädchen ist überlegene Natur. Kein Hauch von Sentimentalität oder Genre-Dichtung trübt die Keuschheit der Konzeption. Das Bild scheint von einem Wunder-Spiegel wiedergegeben, den sich das Mädchen — nicht der Künstler — vorhält. Auch Rembrandts Kleine im Fenster im Stockholmer Museum ist nachdenklich. Aber sie zeigt, ohne zu wollen, all die natürliche Rassen-Energie, die selbst dann nicht schläft, wenn sie nicht gebraucht wird. Sie ist immer auf dem Qui-Vive, horcht nach außen. Hier spinnt sich der Traum in bestimmtere Gedanken ein, die das Fleisch anspannen. Das gibt die Kunst Rembrandts so gut wie Corots Malerei die Art seines Modells. Die kleine Emma Dobigny war eine echte Pariserin, und trotzdem hatte man recht, das Bild „La jeune Grecque" zu taufen. Alles was man darüber in wenigen Worten sagen könnte, beruht in dieser Bezeichnung. Es ist griechisch empfunden, in einer noch höher stehenden Art als das der gleichen Welt zugewandte Märchenspiel Corots. Und diese Empfindung entscheidet gegen die Ähnlichkeit mit dem großen Holländer. Was zu der Annäherung verlockt, ist zumal die Analogie der Entwicklungen, beider Übergang vom Ton zur Farbe, von der Hülle zum Kern. Nur eine der vielen Häute, von denen man sich die Persönlichkeit eines großen Künstlers umgeben denken kann, zeigt die Verwandtschaft Corots mit Rembrandt. Darunter bleibt derselbe Mensch, der nach Rom ging, um seine Landschaften zu lernen. Wieviele der Häute man auch finden mag, immer fühlt man den Kern hellenischer Empfindung. Und dieser wirksame Kern ist auch der Grund der merkwürdigen Erscheinung, daß unsere Erinnerung vor diesen reifsten Schöpfungen Corots von Rembrandt zu einem

anderen Meister pendelt, der dem Holländer so entgegengesetzt wie möglich erscheint, zu Ingres. Wir bleiben auch hier nicht haften. Es wird sich herausstellen, daß ein tieferes Eindringen in die reiche Entwicklungswelt Corots uns wieder, wenn nicht zu Rembrandt, wenigstens in seine Nähe zurückbringt.

Nicht mehr der Schöpfer der Odalisken steht hier vor uns, nicht der Maler; der Zeichner Ingres vielmehr, der mit kleinerem Mittel Größeres vollbrachte, der auch seine Gesichter wie gehauchte Empfindungen in schlichter Menschlichkeit und doch von aller menschlichen Last entkleidet darstellte. Der Bourgeois Ingres, der ein göttlicher Dichter war. Ich meine seine unwahrscheinliche Plastik und verstehe darunter nicht, daß er ein Ding rund in den Raum zu setzen wußte, sondern nur das Rund; und mit dem Rund meine ich das Hineinwachsen einer Macht ins Jenseits, den Griff einer Hand, die wir nicht sehen, von der nur die Wirkung bleibt, das Hineingetriebene, Auseinandergebogene, dem unsere Blicke nachjagen wie der Öffnung des Wassers unter dem Kiele. Diese unbegreifliche Plastik ist auch in den Frauengesichtern Corots. Die jeune Grecque ist ein Mädel, wie man es alle Tage sehen kann, so wahrscheinlich wie möglich. So blickte es ganz gewiß, hielt sich so, ein gutmütig verträumtes Geschöpf mit einem possierlichen Hang zum Ernst, das richtige junge Mädchen. Und bei aller Einsicht in dieses Dasein lockt uns eine unsichtbare Gewalt, mehr aus dem Gesicht herauszusehen. Nichts Psychologisches, nichts zum Andichten; mit alledem bleibt das Merkwürdige immer noch unberührt, fassen wir nicht das zweite Gesicht der Physiognomie. Das etwa fühlen wir darin: aus dem Profil wächst scheinbar ein zweites heraus, oder vielmehr, es schwebt dem andern vor in kaum sichtbaren Kurven; ein Profil, das gar nichts Mensch-

liches hat, sondern ein Zeichen ist, ein Kreis, eine Ellipse im Raum, etwas Kugelhaftes. Dieses Gedachte, eine vollkommen regelmäßige Form, die man mit einem simplen Wort benennen zu können glaubt, bleibt rätselhaft, weil es, obschon greifbar vorhanden, doch nur in der Einbildung existiert und Einbildung bleiben muß, in Wirklichkeit von einem uns anblickenden Mädchen mit Augen, Nase, Haaren, Mund höchst unfreiwillig gebildet. Der sphärenhafte Ersatz des Natürlichen durch eine abstrakte Form, zu der uns der Künstler drängt, ist seine Kunst, und nie hat sie Corot tiefer und merkwürdiger erreicht als in diesen Bildern. Ein Pendant ist die Femme à la perle,[1]) vielleicht noch mysteriöser als die kleine Griechin, nicht ganz so einfach. Hier ahnt man die volle Bewußtheit des Künstlers, zu einer Form zu gelangen, die wir der Einfachheit halber antik nennen wollen. Neben dem durchaus Organischen der Natur tritt das Konstruktive des Zeichens ganz unmittelbar hervor. Sobald wir aufs einzelne gehen, erkennen wir auch die Brücken, sehen, daß die Wölbung vom Auge zur Stirn in Wirklichkeit nicht so sein kann, daß die Nase im Porträt ganz etwas anderes ist als die Erhöhung, die sich in der Natur zwischen Mund und Augen befindet, und bleiben doch, sobald wir dieses andere fassen wollen, immer wieder bei dem höchst wahrscheinlich Abgemalten haften. Und nun begreifen wir auch den größeren Reichtum Corots im Vergleich mit Ingres. Das notgedrungene Zurückzucken der Betrachtung in das dargestellte Abbild von der Natur als solcher ist bei Corot stärker. Wir bleiben bei Ingres leichter an der Arabeske hängen, zumal in den Odaliskenbildern. Deren Schönheit ist über jedes Lob erhaben und wird hier nicht in Frage gezogen. Es handelt sich darum, unsere Empfindung zu analysieren, um das Jenseits der

[1]) L'œuvre de Corot Nr. 1507 (1868—70).

MÉDITATION (1869-70). 80×59 cm.
(La songerie de Mariette, Portrait de Mme. Gambey.)
Sammlung Marcel von Nemes, Budapest.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

DAME IM ATELIER, 1870.

eng begrenzten Sphäre Ingresscher Kunst zu erkennen. Wir bemerken leicht, daß das scharf Umzirkelte des Klassischen weicht, sobald wir uns Ingres Portraits zuwenden, und daß sich das ganze Verhältnis ändert, sobald wir an Stelle des Malers den Zeichner nehmen. Ingres' Zeichnungen sind deshalb soviel wert, weil sie die Form restlos in die Materie aufgehen lassen. Alle den Maler hemmenden Beschränkungen fallen hier fort. Die natürliche Reduktion der Palette auf das Grau und Weiß des Bleis und Papiers läßt keine Reste. Bei dem Maler Ingres empfangen wir wohl eine höchst präzise Form, aber nicht mit gleicher Bestimmtheit den Doppelschlag aus Zeichen und Natur, der unsere höheren Deutungskräfte spannt. Der Autor der Femme à la perle dagegen verstärkt diesen Impuls. Er wirkt, grob gesprochen, doppelt, natürlich ohne das Doppelte der spezifisch Ingresschen Wirkung zu treffen. Die Schönheit der Femme à la perle besteht nicht allein in dem vollen Oval des Gesichtes, in der herrlichen mit größter Meisterschaft modellierten Pose, dem Gleichmaß der übereinandergelegten Hände und der Wirkung dieser schön geformten Masse vor dem Hintergrund, sondern auch in dem Blühen des Fleisches, über das sich ein aus herrlichen Farben gewirkter Stoff legt; vor allem aber darin, daß die ganze Form aus einem Gewebe geschaffen wurde, das dem Zusammenhang der Teile eine mindestens ebenso wichtige Stütze verleiht als die Arabeske.

Die Erkenntnis des Vorzugs entspringt nicht etwa einer Reaktion des Geschmacks. Dieser kommt hier nicht in Betracht. Die Regeln des Geschmacks, von Ingres stets sublim erfüllt, entsprechen nur relativen Forderungen. Vielmehr wirkt in Corot die größere Einsicht in die Bedingungen der Malerei, eine Einsicht, die uns nicht durch die Konsequenz ihrer Logik besticht, als Verstandessache überhaupt nicht mitspricht, sondern selbst-

tätig unsere Kritik beeinflußt, weil uns ihre Resultate durch die Entwicklungsgeschichte gewohnt geworden sind. Daher entbehren wir selbst bei vollkommener Schätzung des individuellen Aufbaus eines Ingresschen Werkes und finden, daß Corot größere Vorteile gewinnt. Er nützt das Material besser aus. Die Entscheidung wäre ungerecht, wenn Corot sich prinzipiell anderer Materialien bediente und z. B. wie Manet malte, der auf Unterdrückung der Modellierung drang. Das ist nicht der Fall. Corots Frauenbilder zeigen eine wunderbare Plastizität. Sie ist es ja allein, die uns überhaupt auf Ingres bringt, ganz wie Ingres Corot darauf brachte. Er zeigt dies und ein Plus, vervielfacht die Möglichkeiten, ohne die engeren Zwecke des Klassizisten hintenanzusetzen; nicht dadurch, daß er das Plastische steigert, aber durch reichere Erfüllung derselben Absicht, der das Plastische dient. Er macht es wirksamer als Ingres. Wir haben bei Corots Bildern mehr Teile zusammenzuziehen. Die Sprünge unserer Phantasie, die Hebel des Genusses, sind größer und trotzdem ebenso sicher. Ja, sie sind sicherer, denn was unserem Gefühl für Wahrscheinlichkeit zugemutet wird, ist bei Corot geringer, weil die Träger der Wirkung zahlreicher sind. Wir genießen hier die Kombination des Ideals des Plastischen in der Art der Antike, das bei Ingres überwiegt, mit dem Ideal des Flächigen in der Art Rembrandts. Ingres' absoluter Verzicht auf das Rembrandtsche Ideal erscheint nicht als Lücke innerhalb seiner Art. Er tönt mit bewunderungswerter Treffsicherheit seine Flächen, — nichts ist verkehrter, als ihn in diesem Sinne einen schlechten Koloristen zu nennen. Corot aber erreicht dieselbe relative Reinheit innerhalb seiner Mittel und mehr mit dem Mittel, weil er nicht nur tönt, sondern malt.

So nähern wir uns wieder Rembrandt. Wohlverstanden, dieser Name dient jetzt nur einem geläufigen Begriff,

dem Malerischen durch Anwendung differenzierter Teilung, und soll die Stellung Corots nur ganz summarisch begrenzen. Daher kümmert uns hier nicht, was man erwidern könnte, daß Rembrandt zuletzt in seiner Art so einseitig vorging wie Ingres in der seinen, und daß das eine Extrem nicht gegen das andere ausgespielt werden dürfe. Denn abgesehen von der Schiefheit solcher Erwiderung, die das in der Natur der Malerei als solcher tiefbegründete Ideal gegen ein durchaus abgeleitetes und aller natürlichen Vorzüge entbehrendes setzt, haben wir uns zu erinnern, daß Corot durchaus nicht extrem war. Rembrandts Genie verlangte die Einseitigkeit, die er zuletzt erreichte, Ingres' Genie die seine. Corot erweist gerade in der Kombination sein Genie und kann daher weder mit dem einen, noch dem anderen verglichen werden, wenn man ihn erschöpfen will. Beide zeigen die Extreme von Arten, die sich in Corots Werke vereint finden.

Begnügen wir uns hier, bevor wir die Analyse weiter zu treiben versuchen, mit der Konstatierung der auffallenden Steigerung des Niveaus, auf dem die Werte Corots diskutiert werden, je näher wir dem Ende kommen.

Man könnte aufstellen, daß ein Künstler um so mehr wert ist, je größer die Bedeutung der überlieferten Werte ist, die sein Werk zum erneuten Bewußtsein bringt. Das klingt paradox, ist doch, so glaubt man, das Werk des Autors, nicht der anderen wegen da; und zumal bei der modernen Kunstbetrachtung, wie sie in Deutschland üblich ist, hätte die Formel kein Glück. Wo die Regel herrscht, die Empfindung von der Kunst in Benebelung des Bewußtseins umzusetzen, wird jedes Moment, das der Analyse den Vergleich nahelegt, störend. Wo der Wunsch herrscht, über die Empfindung zur Klarheit zu gelangen, und die Empfindung stark genug ist, auch bei vollem Bewußtsein des Betrachters zu bestehen,

wird die vergleichende Analyse nicht nur wissenschaftlich fördern, sondern den Genuß mitbestimmen. Erreicht das neue Werk nichts als eine Erinnerung an alte Werke, so ist es Plagiat und scheidet aus. Wenn aber die Erinnerung die neue Gabe nicht auslöscht, sondern im Werte erhöht, nicht weil das neue über dem alten steht, sondern weil die vom alten hervorgerufene Bewegung großer seelischer Komplexe hier einen neuen Ansporn erfährt, so identifiziert sich die Erinnerung mit dem Genuß und symbolisiert zum mindesten die Freude, die uns das neue bereitet. Die Sichtbarkeit von Momenten, die den Vergleich herausfordern, steht infolge unserer Unfähigkeit, das Werk ganz zu erforschen, nicht fest. Daß solche Momente immer vorhanden sein müssen, daran kann nur zweifeln, wer die Kunst als Willkür betrachtet.

Die Werke der anderen, die Corot vor unserem Geiste erstehen läßt, machen ihn nicht kleiner. Wir gelangen mit ihnen zur Bestimmung des Reiches, in dessen weitgezogenen Grenzen der Thron seiner Kunst emporragt. Wie Zeichen im Walde sorgen sie dafür, daß wir den Weg nie wieder verlieren können.

LA DAME BLEUE, 1874. 0,80 × 0,50.
Sammlung Henri Rouart, Paris.

VERMEER — CHARDIN — COROT

WIR vermochten mit dem Rembrandthaften der späteren Art Corots nur wenige Seiten seines Werkes anzudeuten. Aber in Rembrandts Nähe gibt es einen Künstler, der seine Bedeutung neben dem Schöpfer der Tuchmacher aus denselben Gründen gewinnt, die uns erlauben, Corot mit ihm in Parallele zu bringen: Vermeer. Und dieser Vergleich läßt uns wesentliche Eigenschaften Corots tiefer erkennen.

Sehr selten dürfte man in zwei Künstlern so verschiedener Rassen und Zeiten gleich intime Berührungspunkte finden. Wir wissen sehr wenig von Vermeer, und vor fünfzig Jahren war er noch so gut wie ganz unbekannt. Bis zum gewissen Grade verdankt er der Landschafterschule von 1830 seine Wiederentdeckung. Burger-Thoré, ihr beredter Verteidiger, stellte die Persönlichkeit des Delfter Meisters fest, die sich bis dahin im Schatten unendlich geringerer Zeitgenossen verborgen hatte. Als Autor seiner Kostbarkeiten galt u. a. Pieter de Hooch, und das dünkt uns heute, als wollte man Corot mit Fantin Latour verwechseln. Erklärlich wird es durch den Reichtum der Entwicklung Vermeers, die selbst in den einigen dreißig Bildern, die bis heute als sein Eigentum erkannt sind, merkwürdig viele Seiten zeigt und die bequeme Erkenntnis des „Genres", das sich dazumal immer auf den Inhalt der Genrebildchen beschränkte, nicht erleichtert. Uns erscheint er gerade auf Grund seiner Entwicklung als eine der bestimmtesten Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts. Wir glauben in seinen Bildern seinen geheimsten Regungen nahezukommen, so unverhüllt zeigt sich die Art, so auffallend unterscheidet sie sich von den Zeitgenossen. Dafür finden wir in dieser Persönlichkeit frappierende Ähnlichkeiten mit manchen modernen Künstlern, nicht allein

mit Corot. Corot aber nähert sich ihm in seinen seltensten Eigenschaften.

Schon der Landschafter Vermeer bewegt sich auf entfernt verwandten Pfaden wie Corot in gewissen Zeiten. Die Häuser-Fassade bei Six und die großartige Kanallandschaft der Haager Galerie verraten eine Anschauung, die von der des Koloristen Corot durch keine Abgründe getrennt ist. Wohl scheint Vermeer präziser. Seine blitzenden Punkte sind sauberer gesät, die Kontraste liegen wie die Häuser seiner Stadtviertel zusammen, der Pinsel wogt nicht auf einmal über die ganze Bildfläche, sondern teilt sie akkurat ein. Aber innerhalb dieser mit vielen Landsleuten gemeinsamen Sorgfalt, die mehr Gemeingut der ganzen Schule ist, glauben wir ein ebenso kindliches, sich seine Welt im stillen zurecht zimmerndes Temperament zu finden. Es taucht nicht wie Rembrandt in alle Tiefen unter, wird nicht groß durch die letzte Konsequenz eines gewaltigen Dramas, sondern schmückt sich mit den Nuancen einer in leisen Windungen regsamen Seele und zwingt uns mit der Zartheit seines Appells zur Bewunderung. Das Zierliche verehren wir in Vermeer. Er war einer der vornehmsten Maler seiner Zeit. Seine Feinfühligkeit für unverbrauchte Wirkungen delikatester Art und seine Erfindungsgabe schlossen jeden Manierismus aus. Aber auch das lieben wir in Vermeer, daß die Weisheit ihn nicht anspruchsvoll machte, daß er die noch heute kaum im ganzen Umfang gewürdigte Fähigkeit, der Kunst neue Wirkungen zu erschließen, spielend, fast könnte man sagen, tänzelnd vortrug, mit einer jedes Unterstreichen verachtenden Eleganz, mit dem naiven Sinn des Dichters. Und hier kommen wir der Parallele schon näher. Auch im Experimentalen der gestaltenden Mittel finden wir viele Berührungen. Freilich darf man diese Momente, soweit sie den Landschafter

Vermeer angehen, nicht überschätzen. Die kleinen Persönchen in den Fluren der Häuser bei Six oder die schwarz-weiß leuchtenden Leute auf dem lachsfarbenen Ufer des Delfter Kanals haben nicht nur bis in die Bilder Corots ihre Unsterblichkeit bewährt. Die ganze moderne Malerei, bei Constable angefangen, erblickt im Impressionismus Vermeers den Vorläufer, und Signac hatte unrecht, die Vorgeschichte seiner Gruppe nicht bis zu diesem bewußtesten Farbenteiler der Alten zu verfolgen.

Viel intimer ist die Beziehung zwischen den Frauenbildern beider Maler, zumal wenn wir die letzte Zeit Corots in Betracht ziehen. Hier kann man bis in Nuancen eine merkwürdige Übereinstimmung ihrer Anlagen verfolgen. Das Mädchenprofil des Palais Arenberg in Brüssel und noch mehr der glorreiche Kopf der Haager Galerie zeigen dieselbe ans Mysteriöse grenzende Kombination einer vollendeten Plastik mit allen Reizen der Malerei. Die Reinheit der Modellierung hat kein Holländer je wieder erreicht, geschweige übertroffen. Was Ingres mit dem Bleistift malte, die gehauchte rundliche Fülle, ist hier vollkommen erhalten, und dabei spielen in dem Hauch berückende Farben, und die Vermehrung des farbigen Reizes scheint das Immaterielle nur noch zarter zu machen. Unser Wissen von den Eigenschaften der Rasse erfährt hier eine bedeutungsvolle Erweiterung, denn ich wüßte nicht, was uns abhalten könnte, die Profile Vermeers im wörtlichsten Sinne klassisch zu nennen, ebenso klassisch wie das 200 Jahre vorher gemalte Mädchenköpfchen des Petrus Christus in der Berliner Galerie, eins der Ahnenbilder der ganzen Reihe. Man kann das Mädchen Vermeers so gut zu einer jungen Griechin machen wie Corots Modell. Wie bei der Femme à la perle nicht etwa der zufällige Schnitt des Gesichtes, den das Modell trug, entscheidet

— das Modell hieß Bertha Goldschmidt und war also vermutlich germanischen Ursprungs — vielmehr die Modifikation des Künstlers, so liegt selbstverständlich auch in dem jungen Mädchen im Haag und in Brüssel, oder in der Spitzenklöpplerin des Louvre der Reiz in dem zweiten Gesicht, das Vermeer aus seinem Vorbilde schuf. Aber bei beiden bleibt in unendlich wohltuender Weise das durchaus Volkstümliche des Gesichtes erhalten. Man hat nichts weniger als eine hergerichtete griechische Statue vor sich, sondern eine Holländerin, eine Französin, denen man sogar ihren bürgerlichen Kreis nachweisen könnte. Bei Vermeers strengerer Form tritt das vielleicht im ersten Augenblick nicht mit gleicher Selbstverständlichkeit hervor, wirkt er doch beinahe noch ingresker als Corot. Aber auch er bildet mit der unverhüllten natürlichen Herkunft der Figur — am deutlichsten in der Spitzenklöpplerin des Louvre — das Vorspiel und sichert sich damit die solide Grundlage der Wirkung. Seine Holländerin ist sicher von der Hendrickje Stoffels weit entfernt, aber darum doch ein echt holländischer Typ; den Knochenbau des Gesichtes kann man in groben Umrissen noch alle Tage auf der Straße sehen. Trotzdem entströmt dem Oval eine höhere Form, die uns ebenso griechisch anmutet wie Corots Frauenfiguren. Die Einzelheit des rein Malerischen ist bei der anormalen Craquelure auf den beiden Bildern Vermeers im Haag und in Brüssel nicht mehr genau zu verfolgen. Immerhin wird man sich wenigstens vor dem gutgehängten Haager Kopf noch der Hauptsachen bewußt. Die Farbenwirkung liegt in dem wundervollen Kontrast der Lieblingsfarben beider Künstler, gelb und blau, und der gegenseitigen Durchsetzung dieser Farben, sodaß unreine Mischungen vermieden werden. In der Jacke ist das Gelb des Kopftuches verdunkelt und mit blauen Tönen so durchzogen, daß es mehr nach olive spielt. Im Ge-

sicht schattiert das dunklere Gelb auf Rosa. Dieses Rosa ist in den Lippen wunderbar degradiert und nimmt nach dem Innern des Mundes zu. Die stärkere Nuance liegt, abgeschlossen als Flecken, auf der helleren und wahrt dadurch eine deutlich absetzende Abstufung. Die Methode ist vorsichtiger, man möchte sagen, appetitlicher als die Corots, aber im Prinzip sehr ähnlich und zwar bis in die Art des Auftrags. Die Mischung von sehr dünner Malerei mit ökonomisch verteilten, in Relief aufgetragenen Partieen ist für beide bezeichnend. Das gehäufte Weiß im Augapfel, die Art wie der Ohrring gemacht ist; die Sammlung der erhöhten Farben auf matterem Ton, so daß der prickelnde Punkt den Ton krönt; die Erhöhung des Gelbs im herunterhängenden Teil des Kopftuchs durch den reliefartigen Auftrag der helleren Nuancen, endlich der breite, weiße Strich als Kragen: alles das sind Wirkungen, deren Art sich in vereinfachter Form auch bei Corot findet. Es bleibt die abgeschlossene, relativ weniger beschattete Form Vermeers. Aber man braucht nur an die Wärme seiner Gesichter in anderen Bildern zu denken, in dem Milchmädchen bei Six oder vor allem in der Briefleserin der Dresdener Galerie, um auch in dieser Übereinstimmung eine Bestätigung der Verwandtschaft zu finden. Denn gerade wie Vermeer in der wärmeren Art seiner Gemälde die Gesichter einhüllt, ist eine seiner meisterlichsten Gaben. Sie unterscheidet ihn wieder durchaus von Pieter de Hooch und Ter Borch, die zuweilen alles zum gleichen Zweck aufbieten und selbst in ihren glänzendsten Werken zurücktreten, weil sie des Guten zu viel tun und die Aufbietung merken lassen. Vermeer verstand zu opfern und störte nicht den Gesamtton des Fleisches durch viele Farben, ließ aber das Fleisch unter dem tanzenden Pinsel vibrieren. Corot machte es nicht anders und verstärkte noch in der Jeune

Grecque das Porenöffnende des Pinsels, wie er's schon viel früher in der „Toilette" gelernt hatte.

Alle diese Beziehungen dürfen nicht so wörtlich genommen werden, als es hier der Deutlichkeit wegen geschieht. Wörtlich ist nur die Übereinstimmung vieler Empfindungen beider Künstler. Bei der Betrachtung der Mittel legt die Entwicklungsgeschichte ihr Veto gegen allzu enge Vergleiche ein. Man kann die Evolution des Manuellen nicht übersehen. Die Handschrift ist von Vermeer bis Corot ausgeschriebener geworden. Corot scheidet nicht mehr so sauber Ton und Kontrast, läßt sich mehr gehen und eignet sich eine notwendig fragmentarische Form an, um der Schnelligkeit seiner Einfälle folgen zu können. Aber diese verhältnismäßig saloppe Technik geht nichtsdestoweniger bis zum gewissen Grade auf Vermeer zurück. Man kann den Werdegang am besten dadurch andeuten, wenn man sich vorstellt, daß Corot bei gleichem Format alle wesentlichen Träger der Wirkung verstärkt und infolgedessen auf viele anderen Faktoren Vermeers verzichtet hat. Wo dieser z. B. eine komplizierte Unterlage schuf und die wesentliche Wirkung erst zuletzt wie einen Zaubermantel über die Erscheinung deckte, der sowohl durch seine Schönheit wie durch das, was er durchscheinen läßt, wirkt, hält sich Corot lediglich an das letzte Resultat und sichert dem Einzelnen von vornherein die Wirkung, die nachher im Ensemble den Ausschlag gibt.

In dem prachtvollen Gemälde der National Gallery in London könnte man ein unmittelbares Vorbild der Femme à la perle vermuten. In der Pracht der Modellierung geht hier Vermeer ähnlich über seine Art hinaus wie Corot in dem genannten Bilde. In der Stirnpartie, die bei beiden dem Gesicht den typischen Schmuck verleiht, äußert sich eine ganz verwandte Ornamentik. Man möchte sogar die glänzende Erfindung

Corots, seiner Frau eine Perle an die Stirne zu hängen und so in einem winzigen Detail etwas durchaus Symbolisches von der ganzen Form zu melden, Vermeer gutschreiben — man denke an die eigentümliche Wirkung seiner Ohrringe und dergl. Sehr wahrscheinlich hat Corot das Londoner Bild, das zu seiner Zeit bei Bürger hing, gesehen und eifrig studiert.

Doch erschöpft die Vermutung einer vereinzelten bewußten Anlehnung nicht die seltene Tiefe der Beziehungen. Corot brachte seinen Anregern immer sehr viel Gepäck mit, war zu reich, um sich einseitig hinzugeben, und die letzten Jahre würden uns kaum als Blüte erscheinen, wenn in ihnen der Grundzug seiner Art zurückträte. Als solchen erkannten wir schon früh die Eigentümlichkeit Corots, die Einflüsse Hollands durch ein französisches Medium zu empfangen. Das ist auch hier der Fall. Sicher hat er mit eigenen Augen Vermeer gesehen, und der Delfter Meister mag ihm das gewesen sein, was für die Maler von Barbizon Hobbema wurde; aber daneben profitiert er wiederum von der Vorbereitung des Einflusses durch einen französischen Meister des 18. Jahrhunderts.

Nicht alles, was Vermeer den Holländern ist, aber einen guten Teil dieser Bedeutung messen die Franzosen Chardin zu, dem Meister der Stilleben und Interieurs. Auch dieser sah sich die Holländer an — nicht nur die, um derentwillen er in Frankreich eine Zeitlang als vermeintlicher Nachahmer gefeiert wurde — und setzte sie fort. Corots Beziehung zu einem um zweihundert Jahre vorher lebenden Meister mußte vorsichtig untersucht werden, weil sich gewisse, von dem Einzelnen unabhängige Momente der Schöpfung während eines so langen Zeitraums notwendig stark modifizieren und den Vergleich trüben. Die hundert Jahre weniger kommen uns bei Chardin zu gute, weil sie eine geringere Veränderung

der gemeinsamen Schöpfungsmomente umfassen als dieselbe Spanne zwischen Chardin und Corot. Dehnt man die Geschichte bis zu einem Petrus Christus aus, so werden die zwei Jahrhunderte zwischen Vermeer und seinen Ahnen das gleiche bedeuten wie dieselbe Zeit zwischen dem Delfter Meister und seinem Enkel. Chardins Abhängigkeit von Holland springt denn auch ohne weiteres in die Augen, weil die Gegenstände sich mit den beliebtesten Motiven der alten Holländer decken. Tritt man der Beziehung näher, so verflüchtigt sich der Eindruck allzunaher Verwandtschaft, soweit er sich nicht auf rein stoffliche Fragen beruft. Man beginnt, nach den Holländern zu suchen, die sich wirklich mit der Eigenheit Chardins decken, und es bleibt zuletzt auffallend wenig von der verblüffenden Ähnlichkeit übrig. Nur von den allerbesten Zeugnissen der Stilleben-Maler des 17. Jahrhunderts führt der Weg zu den Fruchtstücken des französischen Meisters. Kalf's hängende Zitronenschale im Berliner Museum zeigt eine Station. Unter den sehr ungleichen Werken Beyerens sind ein paar bezeichnende Bilder, z. B. im Haag die Schale mit den Fischstücken, deren Fleisch durch glänzend weiße Farbensplitter auf grauweißem Ton entsteht. Noch deutlicher ist der Hinweis in dem schönsten Beyeren mit Hase, Huhn und rötlichem Gekröse, der erst vor kurzem in die Haager Galerie gelangt ist. Hier hebt eine in zartesten Nuancen vollkommene Harmonie die Erscheinung aus dem Stofflichen heraus. An solche Dinge denkt man bei Chardin. Aber soviel er offenbar diesen Vorgängern verdankt, er ist entscheidend größer. Nicht nur weil ihm die Gleichheit der Perfektion natürlich war und er nie den Gefahren des Manierismus unterlag; auch seine Art als solche ist bedeutender. Er beherrscht spielend, was jenen Meistern nur in sehr seltenen Werken gelang, und erreicht es

auf gesicherterem Wege. Der berühmte Hase in Stockholm ist einfacher und wirkt fast monumental neben den Holländern, und doch sind die Elemente der Wirkung vervielfacht. Der winzige Apfel auf dem Hasenbild wirkt ganz allein reicher und stärker als ein volles Gemälde von Kalf. Dagegen nähert sich das Niveau Chardins dem Meister, der auch zuweilen Stilleben malte, ohne daß man ihn mit den Stillebenmalern in einem Atem nennen dürfte, dem Vermeer des lesenden Mädchens in der Dresdner Galerie, der den Vordergrund dieses Kleinods mit dem Teller mit Früchten schmückte in einem glühenden Olive, das den ganzen Sinn des Bildes enthält. Neben dieser berückenden Farbenglut, die nicht mit Hilfe des Kontrastes, sondern des Auftrags entsteht und auch bei Chardin bemerkt wird, finden wir noch ein anderes gemeinsames Merkmal. Nicht der monumentale Ernst des Dresdner Interieurs läßt sich mit Chardin vergleichen. Vermeer hat aber neben der Art des Dresdner Bildes und des Mädchens in der pelzbesetzten Jacke im Berliner Museum etc. einige Interieurs geschaffen, in denen sein Ernst nicht auf das ganz Abgeklärte einer mit nichts zu vergleichenden Harmonie der Formen gerichtet war, sondern die zweite, schon oben angedeutete Eigenschaft des Künstlers in den Vordergrund rückt. Ich meine die Bilder, in denen seine Zierlichkeit eine mehr den Landschaften verwandte Darstellung der Frau vollbringt. So in dem prickelnden Bildchen im Ryksmuseum, der Mandolinenspielerin mit der unglaublich lebendigen Dienerin, oder in der großen „Allegorie" im Haag. Hier handhabt Vermeer seine glänzende Tonkunst mehr als Dekorateur, schmückt die Hintergründe damit und stellt in die von Tönen prunkenden Gemächer seine Frauen mit der Keckheit eines Junkers. Das Barock der „Allegorie", das schon die Pose verrät, mit

der die Frau den Fuß auf den Globus setzt, ist Träger dieser Verwandlung der Technik. Der Kontrast schreckt hier und in dem Bilde mit den beiden Frauen des Ryksmuseums nicht vor gewissen notwendigen Härten zurück, und wieder finden wir hier wie in den Landschaften die Wirkung mit den blitzenden Punkten. Der Landschafter sagt mit dieser Technik die Canalettos voraus, die die Art eigentlich nur verallgemeinerten und vergröberten; der Interieurmaler deutet auf Chardin und wurde von diesem in sublimer Weise fortgesetzt. Auch in Chardins intimen Szenen des Lebens im Hause gelingt der Malerei die Weichheit vollendeter Abtönungen und gleichzeitig die Frische des Kontrastes. Nicht so sehr seine Koloristik als die relative Körnigkeit seiner Malerei — während sich Chardins meiste Genossen immer mehr dem flinken dekorativen Strich ergaben — geht auf Vermeer zurück.

„Seine Art, zu malen, ist sonderbar," schrieb Bachaumont von Chardin. „Er stellt eine Farbe neben die andere, fast ohne sie zu mischen, so daß sein Werk ein wenig dem Mosaik oder eingelegter Arbeit gleicht, wie die Nadelstickerei, die man ‚point carré' nennt." Und Gaston Schéfer, der diese zeitgenössische Kritik zitiert, fügt hinzu: „Chardin war also eine Art Pointillist. Von nahem sind seine Dinge nur angedeutet. Sobald man weiter zurücktritt, erhellt sich, verdeutlicht sich alles und fließt in wunderbare Harmonie zusammen."[1])

Das gab zuzeiten Diderots einem Maler die Merkwürdigkeit, nicht mehr in den Tagen des alten Corot, als dieser „Pointillismus" sich schon viele Arten erschlossen hatte. Und hätte Diderots Zeit nicht über dem damals lächerlich überschätzten Teniers einen Vermeer vergessen, so hätte man in dem Delfter Meister denselben Pointillismus schon hundert Jahre vorher gefunden. Immer

[1]) Les grands artistes. Chardin (Paris, Laurens, o. D.).

verrät Chardin das 18. Jahrhundert, aber der Holländer dämpft und vertieft seine Art. Schon daß er in seinen Interieurs die Szene reduzierte und dafür intensiver ausstattete, daß er seine Frauen bürgerlich werden ließ, nicht ohne sie um so reizender zu machen, ist holländischer Geist. Das Leben in diesen köstlichen Puppenstuben ist zierlicher als in den holländischen Zimmern, lichter, heiterer, graziöser, aber es liegt ein Hauch derselben Intensität darüber, die uns das holländische Interieur teuer macht. Der Holländer wiederum mischt die Milde einer höchst abgeklärten Anschauung mit der Lust an kecken Akzenten. In Chardin erinnert sich das Dix-huitième an die ruhmreiche Vorzeit, in Vermeer verjüngt sich eine von allen Reizen des 17. Jahrhunderts getragenen Schönheit durch den Zusammenhang mit der folgenden Epoche.

Corot hat von beiden. Er erfüllt, was alle Meister des 19. Jahrhunderts erfüllen: bildet Glied einer bis zu ihm gedrungenen Entwickelung und greift gleichzeitig auf das 17. Jahrhundert zurück, ganz wie Delacroix, Courbet, Manet und viele andere. Aber von ihm wurde auch das 18. Jahrhundert nicht so stiefmütterlich behandelt wie von den anderen, die sich nur im Vorübergehen auf die Watteau und Fragonard besannen. Chardin und Vermeer zusammengetan, geben sicher noch nicht Corot, so einfach liegen die Exempel nicht. Aber der Geist, der beide ganz erfaßt hat, wird Corot wie eine fast notwendige Ergänzung betrachten.

Jedesmal, wenn ich im Louvre die Pastells mit dem famosen alten Kopf mit der Hornbrille sehe, die Selbstportraits des fast achtzigjährigen Chardin, muß ich an den Père Corot denken. Es ist derselbe Typ, dieselbe unverwüstliche Behaglichkeit, fast dasselbe kluge Bourgeoisgesicht. Sie scheinen, obwohl durch ein Jahrhundert getrennt, näher zusammen zu gehören, als Corot mit der ihm

folgenden Generation. Näher auch im Grunde, als Corot mit Vermeer. Freilich scheinen viele Einzelfiguren Corots dem Ernst der bedeutendsten Frauen Vermeers verwandter als den kleinen Bürgerinnen Chardins. Aber die Nuance, die sich der Parallele Vermeer—Corot entgegenstellt, ist just das, was der Meister von Ville d'Avray mit Chardin teilt: das Leichte, Flüssige der Gestaltung, fast möchte man sagen der Lebensart. Corot verhält sich zu dem Landsmann umgekehrt als dieser zu Vermeer. Er entfernte aus dem Interieur alles Puppenstubenhafte — die Puppen blieben in dem silbergrauen Walde — vergrößerte den Maßstab, sah viel mehr auf den Menschen als die Umgebung, ja häufte in seinen Figuren all den Reichtum, den Chardin durch die losen Details seiner köstlichen Welt andeutete. Wie ernst wir geworden sind, kann man an dem Alter des Heitersten unserer Zeit ermessen, wenn wir ihn mit dem Ernstesten des Dix-huitième vergleichen. Auch Corot sammelt sich im Schatten Rembrandts.

Und doch trügt nicht die Ähnlichkeit der beiden Portraits. Auch in dem alten Corot lebt noch ein letzter Schimmer der goldenen Zeit, die nichts von der Kehrseite des Lebens wissen wollte. Was seine letzten Gestalten ernster erscheinen macht als die früheren, ist in demselben Maße die Bereicherung der Wirkungen des Künstlers, neben der man andere Momente vergißt, als der natürliche Hang des reifen Menschen, seine Beschaulichkeit zu vertiefen.

So schließt sich der Ring. Alle drei trachteten nach derselben schweigsamen Schönheit. Jeder ist in seinem Jahrhundert und wächst gleichzeitig darüber hinaus, und in diesem Stück, mit dem er nicht zu seiner Zeit, sondern zur Ewigkeit gehört, berührt er sich mit den anderen. So gehören die Rhapsodie in Olive der Dresdener Galerie, das „Benedicite" Chardins und Corots

letzte Frau vor der Staffelei zusammen. Noch näher kommen sie sich, wenn man von einzelnen Bildern absieht, wenn man sich nur an das hält, was einem von jedem der drei als Form im weitesten Sinne, als individuelles Organ, als Seele, vorschwebt.

Denn die Ähnlichkeit ist ja keine wörtliche, sonst wäre einer von ihnen entbehrlich. Es sind Verwandte, wenn man so weit von ihnen zurücktritt, daß Länder und Zeiten, in denen sie lebten, wie begrenzte Massen erscheinen und ihre Silhouetten um so deutlicher sehen lassen, alles Nebensächlichen entblößt, das der vergängliche Tag in sie hinein dichtete. Zu dem Nebensächlichen rechne ich auch die zufälligen Beziehungen zwischen den Malmethoden verschiedener Künstler. Wer aber die Kunst im ganzen Umfang begreift, wird finden, daß nicht der Zufall solche Beziehungen bestimmt, sobald es sich um große Meister handelt. Vertieft man sich in die drei Künstler aus drei kunstreichen Zeiten, die wir hier nebeneinanderstellten, so ergibt sich immer mehr, daß die Art ihrer Malerei der Art ihres Menschentums aufs innigste entspricht, und daß der Versuch, ihre Technik als eine vom Menschen getrennte Eigentümlichkeit zu fassen, ihr Wesen nicht erschöpft. Und daran merkt man, daß die Beziehungen zwischen der Malerei der drei hier verglichenen Meister nicht auf Zufall beruhen, sondern auf dem Umstand, daß drei Menschen, die einander ähnlich waren — soweit solche Ähnlichkeit bei der Verschiedenheit der Zeiten denkbar ist —, sich entschlossen, ihre Kunst getreu ihrer Natur zu handhaben.

Wenn die Zukunft uns einst aus größerer Entfernung mißt, wird sie vielleicht Grund zu haben glauben, die unbegrenzte Schätzung, die unsere Zeit manchen Künstlern entgegenbringt, zu kontrollieren. Sie wird die treffen, deren Beziehung zu anderen zufällig erscheint. Kaum

dürfte je eine Zeit an dem Corot rütteln, der sich mit dem Geist Chardins und Vermeers vermählte. Solange man einen der dreie schätzt, wird man die anderen nicht missen wollen.

COUBRON, 1873. 0,55 × 0,46.
Photo Durand Ruel, Paris.

COROTS STELLUNG IN DER GEGENWART

WIR bedürfen nicht der Erkenntnis all dieser versteckten Beziehungen, um Corot zu lieben. Leichter als irgend einer der Großen des neunzehnten Jahrhunderts erschließt er sich dem Freunde der Kunst. Der Laie, der vor vielen Zeitgenossen wie vor Rätseln steht, wird hier von sanften Schwingen zum Lobe des Schönen gelockt. So viel ist des Alten, Wohlvertrauten in ihm, so natürlich erscheint uns seine Neuheit. Corots Empfindung liegt in allen Bildern so unverhohlen zutage, daß man nur selbst ein Empfindender zu sein braucht, um zum Bewunderer zu werden.

Die Konsequenz seiner letzten und stärksten Periode machte nur vor dem Tode Halt. Bis zu den allerspätesten Bildern vergrößert sich seine Koloristik. Die Dame bleue[1]) bei Henri Rouart — ein wahres Geschmeide in Blau, dessen Reichtum mehr auf dem reichen Schliff der vehementen Pinselstriche als auf der Verschiedenheit der Töne beruht — und der Cello spielende Mönch[2]) bei Frau Amsinck in Hamburg, beide aus dem Jahre 1874, als Corot den achtzig nahe war, zeigen dieselbe Kühnheit des Koloristen. Was Heilbut von dem Mönch sagt, daß diese breite Malerei keine Spur von zitterndem Verweilen bei einem novellistischen Thema aufweise,[3]) gilt von allen Bildern des Greises.

Nicht die breite Malerei, die uns heute nahesteht, sondern das ganz Menschliche dieser Kunst läßt mich die letzten Jahre Corots die glücklichsten nennen. Er ist sich immer treu gewesen, auch wenn er spielte. Hier aber erscheint er als großer Mensch, den nicht mehr das Spiel reizt,

[1]) L'œuvre de Corot, Nr. 2180. S. 95 abgebildet.
[2]) L'œuvre de Corot, Nr. 2129.
[3]) In dem früher zitierten Heft von „Kunst und Künstler" (Verlag Bruno Cassirer, Berlin), III., 3, mit gelungenen Abbildungen dieser Art Corots; fast alle aus dem letzten Jahrzehnt.

sondern die Tiefe, der bewußter als je alles aufbietet, um die verschwenderischen Gaben seines Genies auf die Spitze zu treiben. Jenseits aller Spekulation und jedes Manierismus. Wenn je ein Hauch von Nachgiebigkeit in früheren Jahren das Bild trübte, die besten Bilder seiner letzten Zeit sind Offenbarungen eines Menschen, der nur darauf bedacht ist, seinem Schöpfer Rechenschaft abzulegen.

Sieht man von den vielen Dingen ab, die sich in allen Perioden finden und nur modifizierte Wiederholungen früherer Erfindungen sind, hält man sich lediglich an das jeweilig Neue seiner Produktion, so ist die konsequente Annäherung an typische Ziele der modernen Malerei unverkennbar. Und doch wird man Corot nie ganz zu den Modernen rechnen; die Form seiner Schöpfung hat nichts Zwingendes mit den Impressionisten zu tun. Er ging ein Stück ihres Weges, aber hielt immer die Augen auf Dinge gerichtet, die den anderen längst entschwunden waren.

Corot träumte. Das Temperament der großen Eroberer, die mit ihren Bildern die Welt bestürmten, war ihm nicht gegeben. Daher mag es kommen, daß sich sein Einfluß auf einen kleinen Kreis beschränkte. Der Nutzen ist weniger sichtbar, als das was Delacroix und Ingres den Nachfolgern hinterließen. Corot war nicht eindeutig genug und seiner Fülle zu unbewußt, um zu einer Schule im engeren Sinne zu führen. Was kleine Leute wie Lépine in seinem Geiste weiterbauten, kommt kaum in Betracht. Wohl aber entdeckt man versteckte Anklänge in den bedeutendsten Künstlern der Epoche. Nicht in Manet; er wußte sich unverstanden von Corot und stand ihm fremd gegenüber, fast wie der entgegengesetzte Pol. Die anderen Impressionisten aber verdankten dem verschwiegenen Meister nicht wenig. Seine warme Tonkunst gab ihrem Debut eine

LE MOINE (1874). 72×50 cm.
Frau Amsinck, Hamburg.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

wertvolle Stütze. Pissarro ist ihm am meisten verpflichtet, dann Monet, Sisley und andere. Die ersten Landschaften der neuen Schule haben ihre eigentümliche Milde der Lyrik Corots entnommen. Während der Eroberung des Lichtes trat die Erinnerung an den Maler der Dämmerung zurück. Seitdem man anfängt, mit diesem Siege gelassen zu rechnen, wird Corots Geist wieder fruchtbar. In Bonnard lebt etwas von dem großen Idylliker. Während Maurice Denis die Nachfolgerschaft Ingres' antritt, zeigt Bonnard den höheren Klassizismus, mit dem er den Genossen ebenso sicher überwindet wie Corot den Maler der Odalisken. Weniger klassisch haben die Schotten versucht aus derselben Quelle zu schöpfen. Ihr Manierismus machte aus den Schwächen des Vorbilds eine gefällige Tugend.

Von deutschen Zeitgenossen hat wohl Waldmüller als erster Corots Bedeutung erkannt, ohne daß es möglich wäre, praktische Folgen seiner enthusiastischen Verehrung in seinem Werke zu finden. Dagegen verrät der Frankfurter Kreis der Burnitz, Eysen, Victor Müller usw. die wohltätige Anregung des Meisters. Den frühen Böcklin hat Corot von der Trockenheit Schirmers befreit. Die Anregung hat leider nicht gehalten.

Unbegrenzte Verehrung bringt ihm das französische Publikum entgegen. Seine Popularität hat selbst Millet in den Schatten gedrängt. Die materielle Schätzung seiner Bilder übersteigt jedes vernünftige Maß. Er ist der einzige Landschafter der berühmten Generation, dessen Preise noch heute im Steigen begriffen sind. Gemälde, für die Corot in der letzten Zeit 1000 Fr. aussetzte, werden heute mit dem hundertfachen Betrage gezahlt. Die Schätzung stützt sich nicht allein auf die wandelbare Liebe der Amateure, sondern trägt einem legitimeren Instinkte Rechnung. Corot war einer der Seltensten. Nicht nur der Schöpfer glorreicher Werke ging

mit ihm zu Grabe, die ganze Art einer Kunst verschwand. Er steht hinter uns, wir haben von der Zukunft seinesgleichen nicht mehr zu erwarten. Denn bei all seiner unübersehbaren Vielseitigkeit, trotz der Fülle von Beziehungen zu den erlauchtesten Geistern, kann nicht übersehen werden, daß Corot seine Zeit nicht erschöpfte. Er wurzelt nicht in der Gegenwart wie Constable oder Menzel, hat nicht die erstaunliche Begabung für eine neue Synthese, wie sie Courbet brachte, ist nicht so notwendig wie Manet. Die Kühnheit eines Renoir war ihm nicht gegeben. Wie ein freundliches, wohlgeschütztes Gestade, das die Wellen benetzen, nicht umbrausen, schuf er seine Kunst. Unsere flammende Leidenschaft bleibt leichter an den großen Einsamen hangen, die unsere eigene Einsamkeit in gewaltigen Monumenten spiegeln, felsigen Inseln gleich im Kampfe mit feindlichen Elementen. Wenn wir uns von diesen begeisterter fühlen, weil sie sich aus Tiefen erheben, in die wir zu versinken drohen, weil sie zur Gestaltung bringen, wonach unsere Seele bangt: wer möchte nicht, erschreckt von all den neuen ringenden Kräften, zuweilen in die traulichen Gefilde flüchten, die Corot dem Reste unserer Zärtlichkeit geschenkt hat!

CHATEAU THIERRY, 1863. 0,35 × 0,45. Sammlung H. S. Henry, Philadelphia.

GUSTAVE COURBET

PORTRÄT VON HENRI ROCHEFORT, vor 1870. 0,65 × 0,54.
Durand-Ruel Paris.

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

„MAN wird den Maler schwer, den Menschen nie ersetzen," sagte Dupré am Grabe Corots. Chennevières sprach von dem „bonhomme", der den Himmel, die Bäume und die Vögelchen des lieben Gottes gefeiert hatte. Faure sang das Requiem aus der Beethovenschen Symphonie, die Corot geliebt hatte.

Es ist uns heute noch, als wäre damals eine kleine Welt gestorben. Nicht nur der Künstler, die Art dieses Künstlertums verschwand. Corot gehörte immer noch, mindestens mit vielen Fäden, wenn nicht mit allen, zu den Alten. Mit Delacroix verband ihn schon das Musikalische seiner Malerei und die schöne Sentimentalität seiner Gesinnung. Wie dieser liebte er das Theater und brachte manche Pose abends mit nach Hause, die anderen Tags in einer anderen Sphäre neuerstand. Gewiß war er Natur. Aber wer wäre es nicht von den großen Künstlern irgendeiner Zeit! — Natur in seiner Art und dem Stand der Entwicklung entsprechend und demgemäß immer mit dem stillen Vorbehalt, daß eine gewisse, fein gezogene Grenze nicht überschritten wurde, daß das köstliche Gewand erhalten blieb, mit dem Corot alles, was er in die Hand nahm, unwillkürlich bekleidete.

Diesen Schleier riß Courbet entzwei. Er war der Revolutionär, ein neuer Mensch: der bis zur Erbitterung inbrünstige Prolet, der mit seinem Pinsel wie mit einer gewaltigen Schaufel die Erde umgrub, um neue Frucht zu gewinnen. Die Nymphen zerstoben in alle Winde. Aus war es mit dem Spiel beschaulicher Gesinnung, aus mit dem Sang der kleinen Vögel und der Sage vom lieben Gott, mit allen Gelegenheitsgedichten. Am Eingang dieser neuen Geschichte steht ein großes, düsteres Gruppenbild: ein Begräbnis.

Man riskiert mit dem Vergleich Corot—Courbet den Vorwurf, sich die Aufgabe zu leicht zu machen. Die

Unterschiede sind zu kraß. Aber die Zeit fordert den Vergleich. Man kann ihre entscheidendste Diskrepanz nicht treffender schildern, als wenn man sich der Gemeinschaft dieser beiden Gegensätze erinnert, und begeht dabei keine Willkür. Denn nicht weniger scharf als zwischen diesen, noch schärfer gähnt zwischen Courbet und Delacroix und Daumier und vielen anderen der Spalt. Man wird selbst bei den scheinbar auf gleichen Pfaden wandelnden Revolutionären Rousseau, Dupré und Millet im Grunde wenig Verwandtes mit diesem Eroberer finden.

Nicht nur die Kunst, das ganze Menschentum dieses Künstlers war Eroberung. Nichts Zaghaftes, nichts vom Kinde, nichts Gutmütiges haftet Courbet an. Er ist der Individualist mit starken Ellbogen. Corot hatte die jahrzehntelange Zurücksetzung ganz natürlich gefunden, Delacroix darüber verächtlich gelächelt, Millet dazu geseufzt. Sie lebten mit ihrer Kunst, waren Kinder ihrer Muse und schlechte Geschäftsleute. Courbet wehrte sich mit Händen und Füßen. Mit unerhörter Rücksichtslosigkeit brach er sich Bahn. Er wurde der erste Manager der modernen Kunst. Sein Schüler Whistler adoptierte die Methode, aber machte sie mondäner, versteckter. Courbet teilte seine Zeit in zwei Hälften. In der einen malte er, in der anderen machte er Theorie, und eigentlich machte er in beiden dasselbe. Denn seine Bilder waren Dokumente seiner Lehre. Er beschränkte sich nicht auf die Kunst, sondern dehnte sein System auf alle erreichbaren Gebiete aus, war Politiker und wurde — uns Deutschen zum Nutzen — der erste Künstler-Kosmopolit. Sein Raffinement war sein brutales Bauerntum. Um einen neuen Ton zu finden, gab es nichts Besseres. Bayersdorfer hat sein Auftreten in München geschildert.[1]) Hier mochten

[1]) In dem launigen Steckbrief, der 1872 in der Neuen Freien Presse erschien, abgedruckt in den gesammelten Schriften (Verlagsanstalt Bruckmann, 1902, S. 121).

die Umgangsformen des Starkbesaiteten nicht gerade fremdartig berühren. In Paris wirkte die Sachlichkeit dieses Fanatikers wie der Bär im Bienennest. Er hat dafür büßen müssen. Ich glaube, daß weniger die nach Beendigung der Kommune siegreiche Abneigung gegen seine Politik als die Wut auf seine persönliche Kunst den Prozeß um die Vendôme-Säule herbeiführte, den Nagel zum Sarge des Meisters.

Es hat nie einen weniger französischen Künstler gegeben, und nie ist ein weniger Pariserischer Meister in Paris zum Ruhme gelangt. Man kann ihn drehen und wenden, wie man will, man findet alles mögliche, nur keine der urfranzösischen Eigenschaften. Nichts Lyrisches, nichts Dekoratives im Sinne der großen Landschafter des 17. Jahrhunderts; kein Atom von dem spielerischen Reiz der Watteau-Schule, nichts von der Dramatik Delacroix'. Den Gegensatz zu diesem Eroberer hat Camille Lemonnier in einem glänzenden Essay fixiert.[1]) Er deutet auf den literarisch vertieften, trotz alles Heroismus unpersönlichen Enthusiasmus Delacroix', nennt ihn den Cid der Malerei, den Besieger der theatralischen Geste, der die Kulisse der Früheren durch das flammende Farbe gewordene Drama ersetzte, und zeigt neben diesem „à coups de cervelle" schaffenden Empfinder das ganz Unintellektuelle Courbets, des „grand peintre bête", der nicht einsah, warum man etwas anderes malen solle, als was man unter den Füßen fühlte, den Maler der groben Materie. Aber unrecht hatte Lemonnier, wenn er auf Grund dieser Erkenntnis Courbet die Größe absprach, ihm nur das Verdienst ließ, eine Formel skizziert zu haben, wenn er ihn unter Millet, Rousseau, Corot, ja selbst Daubigny stellte, weil ihm die Menschlichkeit fehle, ihn einen „Vertierer der Malerei", einen „Virtuosen der Bestiali-

[1]) G. Courbet et son œuvre, Paris, Lemerre 1878.

tät" nannte. Dieses Unrecht beging nicht nur Lemonnier. Ein Zeitgenosse, H. d'Ideville, urteilte im selben Jahre als Lemonniers Buch erschien, ähnlich, soweit er überhaupt urteilte.[1]) Und das war kurz nach dem Tode, also bei milder Stimmung. Vorher ging es Courbet schlecht bei der Pariser Kritik, schlechter als irgend einem. Man verzieh ihm nicht die Häßlichkeit seiner Modelle. Théophile Gautier behauptete, in spanischen Spelunken nichts Häßlicheres gesehen zu haben. Noch 1863 äußert sich Bürger Thoré mehr als zurückhaltend. Beaudelaire, der ihm anfangs beigestanden hatte, wurde später sein schlimmster Feind. Silvestre und Castagnary, am frühsten glaube ich Champfleury hielten zu ihm, aber überzeugten nicht. Der Begeistertste von allen, Proudhon, hat ihm am meisten geschadet.

Wer über den Künstler hinwegkam, rieb sich an der sogenannten Dummheit des Menschen. Die Dummheit lag in seinem Programm. Vielleicht nicht so sehr die Formel selbst, als daß er sich überhaupt zu einem Programm bekannte, war sein Fehler. Mit Theorien läßt sich in Deutschland und England etwas erreichen, nicht in Frankreich. Die Formel hätte sogar gescheit sein können, der Franzose ist viel zu sehr Kultur, oder sagen wir Blagueur, um solche Demonstration jenseits des Werkes zuzulassen. Jeder Kommentar macht ihn argwöhnisch, auch der ungeschickteste. Dagegen will der Bourgeois überall, in allen Ländern selbst kommentieren können. So aber stand der Fall Courbet: ein Kommentar, der niemanden interessierte, der von sozialen Dingen und Politik handelte; eine Kunst, die niemanden anzog. Programme hatten auch die anderen, alle, ohne Ausnahme, von Poussin bis Ingres und Delacroix. Wir besitzen darüber genügend Dokumente. Wer an der zuweilen verspotteten

[1]) G. Courbet, notes et documents sur sa vie et son œuvre, Paris Gravé 1878.

gallischen Klarheit zweifelt, braucht sich nur an die eiserne Logik zu halten, zu der jeder bedeutende Franzose seine Muse nötigt. Nur sprachen sie nicht davon vor der Öffentlichkeit. Sie vergruben ihre Theorie in Tagebüchern, ließen ihre Schüler und Korrespondenten daraus Nutzen ziehen, aber affichierten sie nicht. In der Neuerung sah man einmal eine ungeheuerliche Unbescheidenheit. Mit Recht. Die Art, wie Courbet mit Silvestre über Tizian und Lionardo sprach, empörte jeden vernünftigen Menschen. Die Formulierung einer sozialen Theorie zu einer Ästhetik, die, sobald man sie lediglich auf das Soziale hin untersuchte, zur größten Kinderei wurde und nur gelten sollte, weil Courbet sie aussprach, reizte zum Lachen. Dann aber, und das ist die Hauptsache, sah man überhaupt nicht mehr den Maler, den Künstler, sondern nur sein Programm, seine Beschränktheit als Denker und die höchst greifbaren Schwächen des Menschen. Zu bemerken, daß das eine nicht das mindeste mit dem anderen zu tun hatte, daß diese ganze Theorie des Monsieur Courbet so wichtig für seine Kunst war, wie sein Hut oder seine Tabakpfeife, fiel niemandem ein. Man fand die Sauce unschmackhaft und stieß den Braten beiseite. Man nahm seine Theorie — die echten Redensarten eines Alkoholikers — ernst und vergaß nicht nur, daß dieser Mensch immensurabel trank, sondern auch, daß er malte. Ursprünglich dachte Courbet nicht das mindeste bei seiner Malerei. Er fand, was er machte, gut und notwendig und hatte verteufelt recht, darauf stolz zu sein. Bauer, wie er war, konnte er nicht auf den Erfolg warten und nahm jedes Mittel, um durchzudringen, auch das verkehrteste. Wenn Proudhon ihm eingeredet hätte, daß seine Malerei imstande sei, die Gicht zu heilen, er hätte wahrscheinlich auch diese Gabe nicht verschwiegen.

Man müßte Zola wiederholen, wollte man das Ver-

hältnis Proudhons zu Courbet prüfen. Alles was darüber gesagt werden könnte, steht in „Mes haines". Proudhons ungeheuerliche Blasphemie „Du principe de l'art et de sa destination sociale" hätte einen Germanen zum Verfasser haben können. (Dieser Autor hätte statt Courbets einen Böcklin oder einen Präraphaeliten gefunden, und beide gälten für alle Zeiten als große Leute.) In Frankreich ereignete sich der merkwürdige Fall, daß der Künstler ein Genie und der Dolmetscher blind war, und daß Zola die Unterschätzung, deren sich der Phantast schuldig machte, nachweisen konnte. Der unbescheidene Courbet, über dessen Gebaren gesittete Leute die Hände rangen, war nie bescheidener, als da er sich zur „Destination sociale" seines bornierten Freundes hergab.

In seiner eigenen Theorie, wie er sie zum besten gab, war nicht alles Unsinn. Wahrheit wollte er, mehr Wahrheit als die Zeitgenossen brachten. Aber welche? Die Bilder sind da, um zu demonstrieren, der Demagoge ärgert niemanden mehr. Hat er wirklich jemals Programme gemalt? Ich kenne höchstens ein Bild „l'Aumône d'un mendiant", vom Ende der sechziger Jahre, in dem ein Bettler einem kleinen Jungen eine Münze schenkt, das man tendenziös nennen könnte; und selbst in diesem nichts weniger als typischen Werke überwindet die Malerei einen Teil des peniblen Eindrucks. Sonst nichts als reine Kunst vom ersten Selbstporträt bis zu den grandiosen Rehbildern und der „Woge". Die Wahrheit, die er sah, war nicht der grobe Realismus, der 1855 in klobigen Buchstaben das Schild der Ausstellungs-Baracke schmückte. „Faire de l'art vivant, tel est mon but!" sagte in Castagnarys Feder die pompöse Einleitung des Katalogs. Das brachte Courbet: ein stärkeres Leben als irgend einer seiner Zeit. Und damit kam das Notwendige, Nützliche. Er fand ein neues Zellensystem für die Kunst, einen Ausdruck, der das, was die Menschheit brauchen konnte, enthielt

und dem Genie eine unmittelbar zugängliche Form öffnete. Wohl grenzte seine Überhebung über seine Zeitgenossen an Frechheit. 1862 sagte er mal zu Corot: „Wer sind heute die wirklichen Maler in Frankreich? — Ich!“ Lange Pause. „Und dann Sie!“ Und Corot meinte nachher zu einem Freunde: „Wenn ich nicht dabei gewesen wäre, hätte er mich gern vergessen.“ Aber dieses Selbstbewußtsein hing nicht in der Luft. Es stand nicht auf der Illustration Proudhons, nicht auf seiner Theorie. Es war der höchst natürliche Ausdruck einer unantastbaren Überlegenheit, das Bewußtsein des Menschen, der seine Muskeln stärker fühlt, als die seiner Nachbarn, der das, was er will, besser kann als irgendeiner. Wohl waren sie alle herrliche Künstler, von Corot angefangen bis zu dem letzten der großen Generation von 1830; machten aus ihrer Sache, was sie machen mußten, erreichten ihre Ziele. Aber dieser grobe Bauer stand jenseits, in einer neuen Welt, von der die anderen kaum die Anfänge ahnten. Er konnte nicht dichten, vermochte sich nicht aus dem Theater seine Inspiration zu holen, las noch weniger als Millet und schrieb den Stil eines größenwahnsinnigen Provinz-Friseurs. Dafür war er in der gesicherten Lage, dieser Mittel der anderen nicht zu bedürfen. Corot rückte dem Instinkt ein gewaltiges Stück näher, aber blieb der Träumer. Courbet verzehnfachte das Stück und blieb absolut bewußt. Und wenn sich dies Bewußtsein, die Entwicklung mit einem Schlage um Generationen gefördert zu haben, in halb irren Sätzen äußerte, muß man bedenken, daß er in seiner wesentlichen und bleibenden Äußerung, seiner Malerei, bis zum letzten großen Bilde vorwärts schritt und vielleicht mehr Grund zur Einbildung hatte, als er glaubte. Sicher hätte er greifbarere Belege für seine Bedeutung anführen können, als die Sätze seiner Pronunciamientos.

Seine Kunst enthielt nichtsdestoweniger ein Programm

wirksamer Art; nicht das von Proudhon, sondern das der kommenden Malerei. Die soziale Phrase schweigt vor der „Woge". Delacroix hatte bei aller Macht für solche elementaren Erscheinungen keine Organe. Géricault, einer der ersten Modernen, die Velasquez kopierten, hatte ähnliche Dinge geahnt, aber nur angedeutet; Constable sie in winzigen Skizzen vollbracht. Die übrigen, alle ohne Ausnahme, hingen anderen Dingen nach, die, mögen sie den Liebhaber noch so befriedigen, mögen sie in sich vollendet und über jedes Lob erhaben sein, nicht dies Notwendige zeigen. Das fühlen wir in Rembrandt, in Velasquez, in Rubens neben der Freude an ihren Werken: daß in solchen Menschen die Geschichte der Kunst, der Menschheit, der Erde, einen Schritt weiter tut und wir Stationen der Kultur erblicken. Auch darin liegen Elemente unserer Begeisterung. Nicht Geschichtskenntnis allein erschließt diese Einsicht, so wenig man ohne jedes Wissen von der Zeit den Umfang der Neuheit würdigen kann. Im Werke selbst steckt neben dem Schönen der Anprall an die Grenzen, die es stürzte, das Phänomen einer seltenen Kraft, eines unendlich seltenen Zusammentreffens dieser Kraft mit den Momenten, die sie auszulösen vermögen.

Courbet war als Bauer geboren, mit all den animalischen Instinkten des Landmenschen. Stark, ungebrochen sinnlich, ungeschwächt von irgend einem, nicht auf nüchternstem Zweckbewußtsein beruhenden Vorurteil. Ich, ich und immer wieder ich. Wie komme ich zur Macht, zum Genuß? — Das ist sein Evangelium. Dieser Mensch will malen. Er geht in die Galerien und findet die Meister, die das am besten gekonnt haben. Er versteht unter der Malerei nicht dieses oder jenes, sondern nur das eine: die größte, unmittelbarste Wirkung mit Pinsel und Farbe. Er denkt nicht im Traume an seelische Dinge dabei, übersetzt nicht, reflektiert nicht, sondern faßt

LE HAMAC (1844)
Sammlung Prince de Wagram, Paris.
Photographie E. Druet, Paris.

PORTRAIT DE BAUDELAIRE (gegen 1845).
Musée de Montpellier.
Photographie J. E. Bulloz, Paris.

das Ding an der Wurzel. Generationen mögen in ihm das Wissen von der Natur zur Erfahrung aufgeschichtet haben; Bauern wie er, die immer nur an den Erwerb der Erde dachten, an den materiellen Nutzen aus der Materie. Jetzt greift er so sicher zu Hals und Zurbaran und Ribera, das heißt zu den großen Materiellen, wie seine Vorfahren die richtige Erde für ihren Bedarf zu finden wußten. Die Ausschließlichkeit seiner Neigungen wird seine Stärke. Keiner seiner malenden Vorgänger hatte sich vor den Italienern verschließen können. Es lag in ihrer Rasse, in ihrer Kultur. Das Italienertum half ihnen, brachte das Mitspielen verwandter Elemente, zog die Lyrik und das Dekorative heran, aber schwächte, wie jeder Eklektizismus auch den Stärksten schwächt. Courbet ist der erste Franzose, der sich lachend von ihnen abwendet. Was er über Raffael sagt, klingt fast wörtlich wie das berühmte Wort des Velasquez. Wenn er dagegen die Spanier und Holländer nimmt, tut er's wie der Bauer, der ein gutes Düngemittel für seinen Boden findet. Théophile Silvestre zitiert: „J'ai traversé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière: les académiciens s'y sont tous noyés." Die Leute selbst sind Courbet ebenso gleichgültig wie die Italiener. Wie haben sie's gemacht? — Nicht was sie gedacht haben, nicht was sie ihrer Zeit brachten, interessiert ihn. Was sie ihm in diesem Augenblick nützen können, kommt allein in Frage. So hilft ihm die Barbarei. Sie schneidet alles weg, was zu viel für das rein Instinktive sein könnte. Er wird nicht geistiger durch die Jahre, er wird mächtiger. Jede Spur von Intellektualität hätte ihn geschwächt, jede Zutat von Spiritualismus seine Kraft gemindert. Er besitzt den Intellekt und den Esprit, den Courbet brauchen kann, der malende Bauer. Hätte er nicht Genie, so würde aus alledem nichts werden, das versteht sich von selbst. Er ist aber um so mehr Genie, je mehr Bauer

er bleibt, das war sein Scharfsinn. „Savoir pour pouvoir!“ stand in der berühmten Vorrede des Katalogs von 1855. Dieser Bauer war nichts weniger als unwissend. Aber er hatte mit den Augen, mit den Händen, nicht mit dem Gehirn gelernt. „C'est dans le doigt qu'est la finesse,“ sagte er in der Schweiz zu seinem Arzte und lachte über die Kollegen, die sich mit teuren Farben ruinierten. Er war ein ähnlicher Typ als Maler wie Taine als Philosoph. „Denken, namentlich schnell denken, ist ein Fest,“ heißt es bei diesem.[1]) Taine dachte animalisch, wie Courbet animalisch malte. Malen, namentlich schnell malen, ist ein Fest. Und damit legte er den Finger auf die Zukunft. Denn so, nur so, mit dieser Schnelligkeit, die sich mit dem modernen Leben in Einklang zu setzen wußte, konnte fürderhin gemalt werden, wollte die Kunst überhaupt einen Rest von Beziehungen mit dem Leben bewahren. Während aber Taine bei diesem schnellen Verfahren die wichtigsten Dinge unter den Tisch fallen ließ und daher zu kurz kam, weil dem philosophischen Denken die vorsichtige und umsichtige Konzentration unentbehrlich ist, gelangte Courbets Einseitigkeit zu der unvergleichlichen Kraft, die seine Meisterwerke auszeichnet. Und seine Kraft hilft uns über die Mängel hinweg.

Auch diese Methode war Kunst im höchsten Sinne, sonst wäre sie resultatlos geblieben. Hier lag der Irrtum Delacroix' in seiner Schätzung Courbets. Wie Paul Flat richtig bemerkte, waren für den Maler der Dantebarke „Imagination“ und „Idéalisation“ dieselben Begriffe.[2]) Die unentbehrliche Transformation der Natur verlief bei ihm nach einem höchst persönlich verstandenen, aber nichtsdestoweniger bis zum gewissen Grade übernom-

---

[1]) „Penser, surtout penser vite est une fête. L'Esprit y trouve une sorte de bal; jugez de quel empressement il s'y porte.“ Histoire de la littérature anglaise III, 273 (letzte Ausg.).

[2]) Vorrede zum „Journal“.

menen Schema, das Rubens, und zwar der von Michelangelo herkommende Rubens geformt hatte. Es ist nicht dieselbe Art von Beeinflussung, die Courbet von Hals und Ribera empfing. Mit der Hinnahme der Vorgänger Delacroix' war die spirituelle Durchdringung des Stofflichen mit Hilfe vieler Literatur oder eigener Gedankenproduktion unentbehrlich verbunden. Mit der Halsschen Art gelangte man zur Natur. Subjektiv freilich standen beide ihren Vorbildern ähnlich gegenüber. Was für Delacroix Michelangelo bedeutete, hat George Sand festgelegt,[1]) und es steckt in den Zeilen, die Delacroix über den von ihm angebeteten Meister schrieb. Ihm war das „Jüngste Gericht" etwas Ähnliches als für Courbet etwa die Halsschen Portraits oder die Rembrandtschen Weiber. Denn er glaubte in dem Christ Michelangelos „weder einen Philosophen noch einen Romanhelden" zu sehen, sondern pries das „Jüngste Gericht" als ein „Fest des Fleisches". So fleischlich dünkten auch Courbet die Gebilde seiner Lieblinge. Aber dies Fleischliche ist ein relativer Begriff, der von Delacroix zu Courbet die stärksten Wandlungen erfährt. Courbet fand mit seiner Methode eine Vergrößerung der Absicht und wurde immer freier; Delacroix dagegen schrieb: „Nach allen neuen Verirrungen, zu denen die Kunst durch Laune und Neuerungssucht verleitet werden kann, wird der große Stil des Florentiners stets der Pol werden, nach dem man sich von neuem richten muß, um die Bahn aller Größe und aller Schönheit wiederzufinden." Darin irrte er. Selbst einem Michelangelo wird immer nur ein relativer Anteil an der Entwicklungsgeschichte unserer Zeit zukommen, so begeistert wir ihn preisen und alle zukünftigen Geschlechter ihn, wenn sie kunstgesinnt sind,

[1]) George Sand, Histoire de ma vie, Calmann Lévy, Paris, S. 242—252. Hier auch die wichtigsten Passagen des Delacroixschen Aufsatzes über Michelangelo, den man in extenso in „Eugéne Delacroix, sa vie et ses œuvres" Paris, Imprimerie Jules Claye, 1865 findet. Der ungenannte Verfasser des für die Freunde D.'s privat gedruckten Buches ist Piron.

preisen werden. Und dieser Anteil ist für die Malerei viel beschränkter als der eines Rembrandt oder Velasquez oder Franz Hals, wie wir heute schon seit den paar Generationen seit Delacroix konstatieren können. Von Michelangelo wie von der ganzen Renaissance gilt für die moderne Malerei das geistvolle Wort Fromentins über Poussin: „On le consulte, on l'admire, on ne s'en sert pas." Der Wert steht außer Frage, wir fassen ihn heute lebendiger als vor hundert Jahren, aber wissen, daß dieses Verhältnis platonisch bleiben muß, um uns nicht zu verirren. Die Größe Géricaults beruht auf dieser Erkenntnis, mit der er Delacroix übertrifft. Er fand ein natürliches Mittel, das zu erreichen — mindestens zu erstreben —, was Delacroix einmal als Ideal aufstellte und das sich bewußt nicht erreichen läßt: die Vereinigung der Art des Velasquez mit der Art Michelangelos. Bewußt versucht erscheinen solche Kombinationen unsinnig, denn die Art des einen schließt die des anderen aus. Aber vorher, bevor der Geist sich seines Willens bewußt wird, kann in dem dunklen Triebleben des Künstlers solch köstliche Vermengung stattfinden, und sie schien einen Moment realisiert, als Géricault, der Schöpfer des Medusenflosses, seine Reiter malte. Daher die unbegrenzte Verehrung Delacroix' für seinen früh verstorbenen Vorgänger und seine höchst skeptische Stellung zu Millet. Das Michelangeleske des Bauernmalers, der naiv genug war, Delacroix seine geringen literarischen Kenntnisse sehen zu lassen, schien ihm „prätentiös", d. h. äußerlich, und wer zwischen den Zeilen lesen kann, bemerkt, daß er, bei aller Abneigung gegen Courbet, vor diesem mehr Respekt hatte als vor Millet. Millet hatte Michelangelo nicht durchdacht. In Courbet dagegen sah Delacroix eine ideell beschränkte, aber vor nichts zurückschreckende Konsequenz. Der Mangel Courbets an jeder Beziehung zur klassischen Kunst schloß jede Annäherung zwischen den

beiden aus. Soweit vermochte selbst Delacroix' blendender Geist nicht zu sehen, daß es auch ohne das ging; aber er bewunderte schon an einem der ersten Bilder Courbets, das ihm vor Augen kam, die Kraft des jungen Meisters.[1]) Er kam damals nicht über den Gegenstand hinweg. Der Maler, dem die Geste ungefähr so viel wie Farbe bedeutete, der mit ihr malte, mußte die Anfänge Courbets unterschätzen, selbst wenn sein Esprit nicht vor der Unbeholfenheit des anderen, wenn der Aristokrat nicht vor dem Proletarier zurückgeschreckt wäre. Aber seine Weisheit geht auch aus diesem denkbar schwierigsten Exempel, das seinem Urteil zugemutet werden konnte, siegreich hervor, denn wir werden sehen, daß er im Grunde dieser neuen Welt Eigenschaften wohl erkannte, auch wenn er sich nicht damit zu begnügen vermochte. Was Delacroix abstieß, Courbets persönliches Auftreten, hat dem Meister von Ornans zu Lebzeiten manchen fein besaiteten Kunstfreund entfremdet. Damit es uns nicht ebenso gehe, müssen wir vorsichtig scheiden und uns den Anschein zunutze machen, als gebe es in Courbet zwei verschiedene Dinge, seine Kunst und sein Menschentum. Daß dem nicht so ist, bedarf keines Nachweises. Wenn wir von menschlichen Schwächen eines Künstlers reden, die von den Tugenden des Künstlers aufgewogen werden, sagen wir nichts anderes als die in unserer beschränkten Natur umschlossene Tatsache, daß sich in jeder Persönlichkeit, und stehe sie noch so hoch, Fehler neben Vorzügen finden. Der tieferen Erkenntnis wird nicht entgehen, daß sie zusammengehören und einer einzigen Ursache entstammen,

[1]) Die „Baigneuses" des Salons von 1853. Man muß bei Delacroix zwischen seiner Feindschaft gegen den Realismus als Theorie und seiner Abneigung gegen Courbet wohl unterscheiden. Die eine war ohne Grenzen, die andere höchst gemäßigt. So wendet sich der Satz, der sich im Journal I 159 findet, gegen den Realismus im allgemeinen, und er hat sicher nicht beabsichtigt, unseren Denner, der bei dieser Gelegenheit abgeführt wird, auf gleiche Höhe mit Courbet zu stellen.

der natürlichen Anlage. Der große Künstler ist der große Mensch. Wenn das bei einem Courbet schwer glaubhaft erscheint, vergessen wir nicht, daß die Gründe unseres Zweifels auf schwachen Füßen stehen. Denn was uns von seinen persönlichen Missetaten überliefert wird, trägt alle Anzeichen subjektiver Färbung. Die Zeugen waren gewöhnlich Feinde seiner Kunst und müssen abgelehnt werden. Mindestens vermögen wir nicht mehr, alle Zusammenhänge der Kleinigkeiten zu übersehen, um die Schuldfrage zu entscheiden. Das Kunstwerk aber liegt in aller Deutlichkeit vor uns. Daher ist der Schein des Dualismus eine harmlose Täuschung, sobald man einsieht, daß jede Kunst auf Menschentum beruht, und förderlich, weil er uns drängt, von allen Zufällen abzusehen und uns an das zu halten, was im Künstlerdasein allein höhere Beachtung verdient.

L'ENTERREMENT D'ORNANS, 1850. 3.40 × 4.07.
Louvre, Paris.

FRÜHZEIT

Corots Entwicklung läuft, wenn nicht in einer einzigen, ununterbrochenen Linie, so wenigstens in einer Fläche, die gleichmäßig wichtige Eigenschaften des Künstlers der Vollendung nähert. Wir konnten bei ihm von einer Lehrzeit sprechen. Seine Beschaulichkeit ließ geduldig eine Frucht nach der anderen reifen. Wohl gab es dabei Überraschungen. Die unbändige Fruchtbarkeit ließ gewisse Seiten schneller wachsen als andere. Das Wachstum selbst aber steht außer Frage. Corot gleicht einem gesunden Baum, der sich auf der ganzen Oberfläche immer mehr mit Zweigen und Blättern bedeckt und den Schatten beständig vergrößert.

Courbets Werdegang ist ein schwer zu enträtselndes Problem. Es ist etwas Wahres an Durets Behauptung, daß der Meister von Ornans überhaupt keine Entwickelung zeige, weil sich gewisse Fehler des Anfangs in den spätesten Bildern wiederholen, daß er vielmehr rein vegetativ produziere und ein Jahr gute, das andere Jahr schlechte Früchte hervorbringe, ohne daß für den Wechsel zwingende Gründe

gefunden werden könnten.[1]) Jedenfalls kommt man hier mit so einfachen Begriffen wie dem Ausbau des Malerischen nicht aus. Courbet hat nicht eine, sondern viele Entwicklungen. Diese laufen kreuz und quer durcheinander, widersprechen sich scheinbar und komplizieren das Bild derart, daß man wohl versteht, warum es bisher niemandem eingefallen ist, nach einem Organismus zu suchen. Selbst die nächsten Freunde gaben sich darüber den größten Irrtümern hin, und Castagnary beging noch 1882 im Katalog der Courbet-Ausstellung in der Ecole des Beaux-Arts schwere Fehler in der Datierung der Werke, weil ihm der Werdegang des Künstlers nicht klar war.[2])

Zwei Dinge wetteifern in Courbet, um den Ausdruck zu erhöhen: das Plastische und das der Fläche dienende Malerische. Das eine deutet auf einen sehr großen Künstler älteren Stils, der auf die plastische Form zielt, daher das Werkzeug zurückdrängt und möglichst glatt malt. Das andere auf einen sehr großen Künstler neuen Stils, der sich mehr auf instinktive Gestaltung verläßt und die Form aus der Pinselschrift gewinnt; ein Flachmaler, Fortsetzer der Rubens, Rembrandt und Velasquez, ein Schöpfer der Materie. Die Verwirrung kommt daher, daß die der Plastik zugewandte Periode nicht scharf umgrenzt ist. Wir finden gleichzeitig Werke beider Art, ja beide Tendenzen auf einem und demselben Bilde. Der Landschafter Courbet ist der reinere Maler, vor der Landschaft kam seine Natur am ursprünglichsten

[1]) Les Peintres français en 1867 par Théodore Duret (Paris, Dentu, 1867). Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß Courbet im Jahre 1867 noch nicht abgeschlossen hatte.

[2]) So legt er den „Homme blessé" in das Jahr 1854, während das Bild schon 1844 im Salon refüsiert wurde, und weist in der kleinen Note vor dem Katalog ausdrücklich darauf hin. Auch Estignard ist wenig verläßlich; er legt die beiden Kopien nach Hals und Rembrandt, die 1869 entstanden, in das Jahr 1842, den „Homme à la ceinture de cuir" in das Jahr 1844 usw. Selbst die Hauptdaten schwanken. So nennt der Louvre-Katalog für das „Enterrement" den Salon 1851, während alle Biographen mit Recht den Salon des vorhergehenden Jahres angeben.

zum Vorschein. Auch das Einzelporträt gehört fast immer zu derselben Kategorie. In beiden ist eine beständige Vergrößerung des rein malerischen Reizes deutlich. Diese Entwicklung wird durch den Kompositionsmaler, das Genre- und Figurenstück, zuweilen unterbrochen. Hier kommt die der Plastik zugeneigte Richtung zum Wort. Sie deckt sich bezeichnenderweise mit dem, was man in Courbet tendenziös nennen kann. Sie kompromittiert nicht die Kunst, wie bereits betont wurde — der Sozialismus Courbets ist eine Journalistenphrase — sondern fügt ihr rein formale Elemente hinzu. Der Hauptstrang der Geschichte wird dadurch kompliziert und viele Bilder erscheinen infolgedessen als Übergangsstufen. Wir werden sehen, daß schließlich das letzte Resultat durch die Doppel-Tendenz gewonnen hat.

Die nach Plastik strebende Periode liegt also innerhalb der malerischen. Sie umfaßt zeitlich so getrennte Werke wie die „Cribleuses de blé" des Jahres 1854 und das Gruppenporträt Proudhons aus dem Jahre 1865. Es wiederholt sich hier das Umgekehrte der Erscheinung, die wir bei den Portraits Davids und zumal Ingres' beobachten, die in die der Plastik zueilende Ausdehnung mehr oder weniger isolierte, malerische Tendenzen hineintragen.

Im Beginn malt Courbet mit weichstem Pinsel. „L'homme blessé" des Louvre und die „Amants heureux", aus 1844/45, der „Homme à la pipe" des Museums von Montpellier und viele andere Frühwerke sind von zartestem Auftrag. Man denkt an van Dyck, den er um diese Zeit kopierte, und an gewisse dem Rubens nahestehende Delacroix. Unzweifelhaft gab ihm der große Romantiker in der ersten Zeit, wie die Kopie der Dantebarke bezeugt. Auch in manchen Landschaften findet man denselben Einfluß. Delacroix' „Park von Nohant" der Sammlung Cheramy, der 1842 oder 1843 gemalt wurde, gleicht ganz auffallend der Courbetschen Waldlandschaft

derselben Sammlung, in der flachen Art, wie das Blätterwerk behandelt ist. Übrigens hat Delacroix in einzelnen, seltenen Werken oder Fragmenten auch den sogenannten Realismus Courbets gerechtfertigt. Bilder wie das merkwürdige Gesicht der alten „Religieuse", etwa aus dem Jahre 1843, wie die „Katze" oder wie das Blumenstück — alle bei Cheramy — oder wie der „Atelierwinkel" bei Henri Rouart und andere Interieur-Skizzen und Stilleben sind von schärferer Sachlichkeit, fast könnte man sagen, Genauigkeit, als die entsprechenden Courbets der Frühzeit.

Diese weiche Malerei zieht sich in den folgenden Jahren allmählich zusammen, und dabei hilft ihm der Meister, der von allen Zeitgenossen offenbar den stärksten Einfluß auf ihn ausübte: Géricault. Das herrliche Porträt Géricaults in dem Saal der Bildnisse des Louvre, das sein Selbstporträt sein soll, und der „Homme à la ceinture de cuir", im oberen Stockwerk, das beste Frühporträt Courbets, aus dem Jahre 1849, sind nahe Verwandte. Es ist dieselbe Generosität in der Auffassung, nicht nur in der Pose; eine Noblesse in dem, was gezeigt wird und wie es gezeigt wird, in der man ein Selbstporträt des Künstlers erkennt, auch wenn der Dargestellte eine andere Person wäre. Alles was über die Roheit und Dummheit Courbets geschrieben wurde, wird vor diesem Bilde zu nichte. Wir werden sehen, ob er später den Tadel verdient. Damals jedenfalls, zur Zeit jenes glorreichen Selbstporträts war er, was jeder Künstler in seiner Kunst sein muß, ein Edelmann. Das Bildnis Géricaults ist noch subjektiver als das Courbets. Der weiße wolkige Hintergrund gibt mit dem fahlen Ton der Gestalt einen ganz einfachen, mächtigen Akkord; auch das Format ist günstiger, die Breite tut wohl. Dem Courbet verleihen die meisterhaft modellierten Hände eine größere Elastizität. Aber auch hier wird die größere Präzision von dem wundervollen dunklen Gesamtton gebändigt. Noch in späten Portraits wie dem

schwarzen Rochefort[1]) bringt dieselbe dunkle weiche Modellierung wahre Wunder der Bildnismalerei hervor.

Noch deutlicher ist die Beziehung zu dem bekannteren Genre Géricaults, zum Schöpfer des prachtvollen „Carabiniers" des Louvre usw., den Bildern, in denen der Pinsel in gewaltigen Zügen malt und nicht mehr des verhüllenden Tones bedarf, um Harmonien zu schaffen. Sie begleitet den späteren Courbet. Vorher müssen wir der mittleren Periode des Künstlers gedenken, der merkwürdigsten, in der er die Werke schuf, mit denen sein Name für alle Zeiten in die Geschichte geschrieben wurde.

Die Bilder des Jahres 1850 mögen wie ein Kanonenschuß gewirkt haben. Sie sind heute noch von ganz verblüffender Wirkung. In dem Durchgangssaal des Louvre, in dem das „Enterrement" recht miserabel verkümmert, drückt man sich an der gegenüberliegenden Wand platt, um das Maximum von Abstand zu gewinnen. Abstand nicht nur von dem Riesenformat mit den fünfzig lebensgroßen Figuren, von der riesigen Landschaft, deren graue Felsenlinie den Hintergrund wie ein natürlicher Zirkus abschließt, vielmehr Abstand von der Gewalt des Ausdrucks. Es ist eher eine Auferstehung als ein Begräbnis. Und das gilt in vielerlei Sinn. Einmal kommt hier zum erstenmal seit dem siebzehnten Jahrhundert ein bürgerliches Gruppenbild wieder, den besten Gemälden solcher Art von Hals und Rembrandt ebenbürtig und gleich reich an volkspsychologischen Momenten, deren Gesamtheit den Eindruck einer mehr als persönlichen Aussprache hervorruft. Zweitens steht hier eine den größten Malern der Vergangenheit ebenbürtige Kunst wieder auf, mit allen Reizen der Altmeisterlichkeit und doch durch den gebieterischen Ernst des Ganzen dem Liebhaberhaften weit entrückt. Es gab schon zuzeiten des „Enterrement" modernere Bilder, will sagen Werke, die die Eigentümlichkeiten der

[1]) Hier abgebildet.

Impressionisten deutlicher voraussagen, und Courbet selbst hat bald nachher deren eine schöne Anzahl gemacht, die viel größeren Einfluß ausübten. Es gibt kein einziges im ganzen Jahrhundert, das mit gleicher Macht den Besitz der alten Kunstmittel verrät und durch die Geschlossenheit dieses Besitzes, durch das höchst Individuelle der Handhabung überlieferter Werte ebenso würdig wirkt. Géricaults „Medusenfloß" und das „Massacre von Chios" sind seine Vorgänger, nicht Verwandte, sondern Partner. Nachher kommt im ganzen Jahrhundert nur nochmal Manet als Schöpfer gleichbedeutender Repräsentationsbilder in Frage. Selbst in dieser aufs Äußerste beschränkten Reihe nimmt das „Enterrement" einen hervorragenden Platz ein. Es fehlt ihm der besondere Reiz der Géricault und Delacroix, schon weil ihm jede Beziehung zum klassischen Element der Franzosen abgeht, und es mangelt der besonderen Schönheit der Nachfolger, weil ihm die moderne Koloristik verschlossen ist. Aber während die anderen diese Reize nur mit einem Verlust aufwiegen, der, mag er uns auch noch so unwesentlich erscheinen, ihnen im Vergleich zu den Alten einen Hauch von Decadence, nennen wir es Unfertigkeit, gibt, steht das „Begräbnis" in einer gewissermaßen zeitlich begrenzten, aber innerhalb dieser Grenzen unübertrefflichen Meisterschaft vor uns: ein Stück Malerei, wie es sonst unseren Zeiten versagt ist.

Es bleibt ein unergründliches Rätsel, daß gerade Courbet, der „Idiot", diesen Abschluß vollbrachte; daß er, der seiner vermeintlichen Gesittung nach durchaus primitiver Autodidakt sein müßte, in diesem Bilde und in allen anderen nicht eine Spur davon verrät; daß dem Bauer, dem Peintre-Bête, eine Evokation edelster Werte der alten Malerei gelang. Und man wird sich wohl entschließen müssen, diese Epitheta nicht zu eng zu nehmen.

Was mit Courbet vorgegangen war, als er an das Riesenwerk heranging, können wir in Ermangelung jeder halb-

wegs verständigen Biographie nur erraten. Er war vorher, wie wir sahen, in den Bahnen van Dycks. Die sieben Bilder des Salons von 1849, unter denen die „Après-diner à Ornans“ mit drei lebensgroßen Figuren hervorragt, gehören immer noch zur ersten Zeit, wenn sich auch schon in ihnen die Folge vorbereitet. Das „Begräbnis“, das mit nicht weniger als acht anderen Gemälden im Salon von 1850 erschien, steht ganz auf der entgegengesetzten Seite. Es hat fast nichts von dem Rubens-Kreise, fast alles von den Spaniern und Franz Hals. Die Spanier, von denen er stets begeistert sprach,[1]) müssen ihm wie eine plötzliche Offenbarung erschienen sein; und zwar nicht nur Velasquez, fast noch eindringlicher der lange unterschätzte Freund des großen Bildnismalers: Zurbaran. In der Landschaft, zumal in dem wundervoll eingehüllten Gehöft der linken Seite ist der Velasquez der Reitschulen, der Saujagd und ähnlicher Werke fast ungeändert übertragen. In den Figuren dagegen mischt sich das spanische und nordische Element auf wunderbare Art, und zwar rückt an die Stelle des spanischen Tonmalers der spanische Kolorist. Man sollte meinen, Courbet habe Zurbarans vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Bonaventura gesehen, die bis in den fünfziger Jahren bei Soult in Paris zusammen waren, und von denen jetzt zwei im Louvre, je eins in der Dresdener und der Berliner Galerie hängen. Auch die einstige Sammlung Louis Philippes im Louvre besaß damals noch den Meister, nämlich die beiden Londoner Bilder. Am genauesten hat Courbet offenbar Zurbarans schönstes Werk in unseren Breiten, die „Aufbahrung des Bischofs“, im Louvre, studiert. Die Ähnlichkeit mancher und zwar der kostbarsten Details, zumal auf der linken Hälfte

[1]) In der bereits zitierten Unterhaltung mit Silvestre sagte er: „Ribera, Zurbaran et surtout Velasquez, je les admire; Ostade et Craesbeeck me séduisent entre tous les Hollandais et je vénère Holbein.“

des „Begräbnisses", springt in die Augen. Der Chorknabe vorn im weißen Gewand mit dem vom roten Käppi bedeckten, rabenschwarzen Haar und den leuchtenden Augen ist als Malerei mit dem Jungen, der auf dem Zurbaran zu Häupten des Bischofs steht, identisch. Es ist dieselbe ganz enthüllte Pracht, durch die sich der spanische Kolorist von seinem verschwiegeneren Landsmann unterscheidet, von einer Harmonie, die weniger von der Seltenheit der Farbe, als der fabelhaften Abgewogenheit des unvermischten Schwarz, Weiß, Rot und des Gelbs des Weihkessels herkommt, von einem kühlen Leuchten, das wie der Blick aus großen, dunkelumschatteten Augen berührt. Dabei vergaß Courbet nicht, was in Zurbaran von Caravaggio steckt;[1]) die großen weißen Tücher der Sargträger, deren stolze, spanische Allüre das Bild nach links abschließt, leuchten wie die Gesichter des Italieners.

Diese unverhohlene Verwendung der Spanier scheidet Courbet von der Schule von Barbizon. Sie läßt ihn wie den Menschen einer anderen Rasse erscheinen. Man kann nicht die Entdeckung Spaniens auf ihn zurückführen, denn vor ihm hatte Daumier einen Blick in die von Goya beschlossene Kunst getan, und es scheint mir wahrscheinlich, daß noch früher die persönliche Anwesenheit Goyas in Frankreich, wenn auch Bordeaux weitab von Paris liegt, gewisse Berührungen mit der französischen Kunst zur Folge hatte. Géricault hat Goyas Bilder genau gekannt, Delacroix besaß in den zwanziger Jahren ein Bild des Meisters der Maja in seinem Atelier und sprach sich wiederholt begeistert über ihn aus. Als er 1832 nach Spanien reiste, war es wiederum Goya, der ihn am meisten beschäftigte. Aber alle diese

[1]) Auf die Parallele Courbet-Caravaggio, in Hinblick auf den Realismus und das ähnliche Verhalten des Publikums gegen beide Künstler, hat Muther hingewiesen. (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, II 438 und 449).

Beziehungen gehen nicht über Nuancen hinaus. Courbet brachte die Entscheidung, indem er aus der resoluten Aneignung der Spanier den Schlüssel einer neuen und reichen Entwicklung gewann.

Man erkennt aus solchen Zügen der Geschichte immer wieder die Beschränktheit der gewohnten Auffassung von der Persönlichkeit. Ohne Spanien wäre Courbet, dieser Revolutionär, in dem die Zeitgenossen nur den Umstürzler, viele einen Feind der Kunst sahen, undenkbar, und ebensowenig wäre die Errungenschaft der Impressionisten, die sich auf Courbet aufbauen, möglich. Die Anlehnung schmälerte nicht nur nicht seine Persönlichkeit, sie brachte seinen Wert zur Erscheinung, bereitete das typisch Courbethafte vor. Sie machte just das aus ihm, was seine Zeit über dem Realismus übersah, den höchst subjektiven Künstler. Freilich blieb er nicht bei der Entdeckung stehen. Er eroberte, um zu besitzen. Um das eine zu haben, tat er noch manches andere dazu. Nicht willkürlich, er fand genau das Amalgam, das er brauchen konnte. Er schöpfte es nicht nur aus dem eigenen Besitz, sondern griff wiederum zu überlieferten Werten. Solange, bis eine neue Einheit, der reife Courbet, daraus wurde.

Darin liegt der Fortschritt, den Duret vermißte. Es ist die Art, wie alle Kunstwerte entstehen. Man braucht nur zu verfolgen, wie sich in Courbet das Spanische, das im „Enterrement“ noch verhältnismäßig unvermengt sichtbar bleibt, später zu einem immer organischeren, um nicht zu sagen, persönlicheren Mittel zusammenzieht, um eine das ganze Leben des scheinbar ziellosen Künstlers ausfüllende Kunstgeschichte zu finden.

Mit dem Spanischen vereinigt sich die Energie des Franz Hals. Die Kombination ist nicht auffallender als die Ähnlichkeit zwischen dem jungen Mann mit dem Federbarett auf dem berühmten Spielerbild Caravaggios

in Dresden und gewissen, lose gemalten Köpfen des Meisters von Haarlem. Die Beziehung zu Hals ist freier als die zu den Spaniern. Man möchte den Geist der ganzen Gruppe des „Begräbnisses“ halsisch nennen, das strotzende Leben der Menschen mit den urkräftigen Gesichtern und die Sachlichkeit, mit der es gemalt ist; auch die übertriebene Verwendung des Schwarz, das ganz wie bei gewissen Hals vergeblich versucht, die Energie der Zeichnung zu töten. Jeder Kopf ist Porträt, und nicht nur jeder Kopf, jede Gestalt, jede der unendlich mannigfachen Posen. Im Porträt ist Courbet auch später kaum wesentlich über die Kunst des „Enterrement“ hinausgegangen. Der Kopf Corbinauds aus 1863, den Duret besitzt, und viele Portraits der sechziger Jahre haben dieselbe in rötlichen Ton getauchte Materie, deren spiegelglatte Fläche man mit der Hand streicheln möchte, und dieselbe unerschütterliche Naturtreue der Darstellung. Man nannte dies damals Realismus und schimpfte auf die Häßlichkeit der Wahrheit. Die wenigen Freunde, wie Champfleury, den Courbet 1854 in dem meisterhaften Louvre-Porträt verewigte, begnügten sich, den Realismus zu verteidigen, schoben die Schuld auf die Modelle des Künstlers, auf die allgemeine und besondere Häßlichkeit der Welt, für die ein ehrlicher Künstler nicht verantwortlich gemacht werden könnte, d. h. begingen dieselbe oder eine noch größere Willkür wie die Gegner. Niemand sah die Kunst aus dieser Naturtreue; niemand nahm den nötigen Abstand von dem Werke, um den Einheitsgedanken der Riesenfläche in sich aufzunehmen. Was man Courbet vorwarf, die Beschränkung der Auffassung auf die dem Auge dargebotene Einzelheit der Natur, beging in Wirklichkeit jeder Betrachter des Bildes, der darauf ausging, die Disharmonien aus dem Ganzen herauszulesen. Man vergaß, daß ein so großes Orchester starker Motive zur

L'APRÈS-DÎNER À ORNANS (1849).
Musée de Lille.
Photographie J. E. Bulloz.

PROUDHON ET SES ENFANTS (gegen 1853).
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
Photographie J. E. Bulloz, Paris.

PORTRAIT DE MME. CROCQ, 1854/55. 1,75×1,10 m.
Photo Durand-Ruel et fils, Paris.

Belebung bedarf, und daß selbst die Karikatur, und sei sie beißende Lauge, zur Bereicherung der Materie beiträgt. Man übersah die Hauptsache: den Stil.

Was den Stil des „Begräbnisses" ausmacht, ist mit Worten ungemein schwer zu sagen. Hier liegt das Neuzeitliche des Bildes, das, was Courbet Franz Hals und den Spaniern hinzufügt, die Berechtigung für seine Verwendung der Alten, sein Werk. Es wurde damals nicht als Stil erkannt, weil ihm die Form gewohnter Stile abging, soviel auch vom alten darin war. Stil ist Verbindung. Man schätzte diesen Begriff im Jahre 1850 zumal als eine Verbindung von Linien, namentlich solcher, die das Schöne des klassischen Zeitalters umschrieben, und achtete Delacroix, weil man in seinen Bildern dieses Linienspiel unter leuchtenden Flächen ahnte. Corot, nicht der Schwärmer, sondern der große Kolorist, Rousseau und Daubigny wurden, weil sie auf der anderen Seite standen, nur geduldet; das Idyllische ihrer Bilder forderte nicht die erboste Abwehr heraus. Der Stil Courbets war den verzärtlichten Augen der Pariser eine Beleidigung. Seine Wirkung trieb die Abneigung gegen den Naturalismus nur noch auf den Gipfel. Weil er formulierte, bestätigte er die Leute in dem Glauben, es hier mit einer Formulierung des Häßlichen zu tun zu haben.

Courbets Stilbildung beginnt in der Frühzeit und endet in den letzten bedeutenden Werken. Sie ist nicht nur bedeutsam für seine Geschichte, sondern von unübersehbarer Wichtigkeit für die ganze moderne Malerei. Sie besteht nicht in einer Modifikation einer Einzelheit, sondern in der fortschreitenden Veränderung seiner ganzen Anschauung und infolgedessen jedes seiner Mittel. Das „Begräbnis" bildet eine der ersten Stationen dieses höchst verschlungenen Weges. Sein Stil liegt weniger in den außerordentlich mannigfachen Elementen — wenn auch das genauer hinsehende Auge in ihnen viele höchst bewußte Stilmittel findet, die

sich nur zum Schein unter dem Zufall verbergen — als in der summarischen Verwendung der Elemente. Einmal in der Einteilung der ganzen Gruppe, die, so authentisch sie wirkt, die vielen Gesichter so hinstellt, daß sie die denkbar größte Abwechslung und daraus einen unkontrollierbaren, aber wirksamen Rhythmus bilden. Daß das möglich ist, hat schon Hals in seinen großen Schützenstücken bewiesen. Insbesondere stilisiert die Koloristik. Hier scheidet sich Courbet von Zurbaran, der vor allem an Prunk dachte, als er mit seinen Farben die großen Flächen des Louvrebildes scheinbar noch weiter ausdehnte. Courbet zieht die seinen zusammen. Das ganze Bild ist auf den Hauptkontrast von Rot und Schwarz vor dem Velazquez-Hintergrund gebaut. Das Rot ist flüssig wie Blut. Es strömt aus dem Fleisch und schwebt über den schwarzen Gestalten wie ein Symbol des Lebens über dem Grabe. Denn es unterstreicht das psychologische Moment des Bildes, den Kontrast zwischen der Trauer dieser Leute und ihrer aus allen Gesichtern sprechenden Lebendigkeit. Diese Lebendigkeit wird durch das Rot erhöht, gleichzeitig aber nicht ins Dramatische, sondern in das Monumentale vergrößert. Die über die Gesichter gegossene gleiche Röte mildert das lebhafte Detail der Physiognomien, nimmt ihnen das Genrehafte und läßt das Bewegliche nur der Fläche zugute kommen. Am stärksten ist sie in den beiden Vorsängern hinter dem knieenden Totengräber. Ihre Alkoholgesichter unter dem merkwürdigen, wie Hahnenkämme leuchtenden Kopfputz wärmen das ganze Bild.

Die Zeit hat wie bei allen Courbets und wie bei allen alten Meistern die Farben veredelt und zu dem Gesamtton nicht wenig beigetragen. In der rechten Hälfte hat das Schwarz geschadet. Man muß sich die Frauengruppe verhältnismäßig so reich denken wie den „Garde champêtre", der davorsteht, im grauen Frack auf rötlicher

Weste, in Kniehosen aus Orange auf blaugrauen Strümpfen. Die dunklen Olivtöne der Frauengewänder sind alle schwarz geworden. Der Louvre täte ein gutes Werk, wenn er sie wieder hervorholte.

Man kann gegen das „Begräbnis" einwenden, was von allen großen Repräsentationsbildern des 19. Jahrhunderts gilt; es ist verhältnismäßig wenig repräsentativ für den Autor. Die Wirkung des Gemäldes auf Publikum und Kollegen, die beispiellos war, kam vom Gegenstande her. Das Wagnis, ein richtiges Begräbnis darzustellen, nicht mit sentimentalen Posen, sondern mit dem unabwendbar idiotischen Ausdruck der Gesichter bei solchen Gelegenheiten, noch dazu mit Portraits höchst gleichgültiger Leute, überstieg das viel größere Wagnis, solche Momentdarstellungen mit Hilfe der alten Meister fertig zu bringen. Der Vorwurf gegen den ungebildeten Idioten könnte sich in die Verurteilung eines nur zu weisen Eklektikers umkehren. Doch wäre das eine nicht gerechter als das andere, und solche Anschauung müßte, wenn sie konsequent sein wollte, dann auch die erhabensten Werke der Zeitgenossen ebensoviel tiefer hängen. Der kleine „Christ im Olivengarten" sagt mehr von Delacroix' eigenster Meisterschaft als das „Massacre von Chios"; der „Carabinier" bedeutet für Géricault mehr als das „Medusenfloß", und ein Blumenbukett aus Manets Spätzeit ist origineller als seine „Olympia". Aber was wir repräsentativ nennen, umschließt ja gerade das Zurückgedrängte der Eigenart des einzelnen zugunsten einer Vielheit, die der Darstellung wert ist. Wir sehen mehr darin als eine Entwicklungsphase des Künstlers. In solchen Bildern wird das Gefäß für eine ganze Epoche gewonnen; das Maß nicht für den Grad des Artistischen allein, sondern auch für die Generosität, die Leidenschaft, die Gesittung einer Zeit. Das Volumen ist zu groß, als daß es die feinen Rippen der bis ins kleinste gehenden Individualisierung

zeigen könnte, die uns an den typischsten Werken unserer Meister begeistert. Die Kunst erobert sich in solchen Augenblicken scheinbar das Recht zurück, zum Volke zu sprechen, und in der Schönheit dieses Glaubens findet auch der Liebhaber der Kunst seine stille Freude.

LES DEMOISELLES DE VILLAGE, 1851. 1,93 × 2,61.
Durand-Ruel, New York.

L'ATELIER DE COURBET, 1885. 3,50 × 6,00.
Sammlung Mme. Desfossés, Paris.

VOM „BEGRÄBNIS VON ORNANS" ZUM „ATELIER".

Das „Begräbnis von Ornans" ist nicht das umfangreichste Gemälde; der „Combat de cerfs" ist größer, das „Atelier" mit dreieinhalb zu sechs Metern dürfte das größte sein. Diese Werke stehen nicht allein. Es gibt Dutzende von großen Formaten, wenn sie auch nicht an die genannten drei heranreichen. Die verhältnismäßig große Fläche war dem Meister natürlich.

Diese Vorliebe unterscheidet Courbet von seinen Zeitgenossen seit Delacroix und wäre allein schon geeignet gewesen, den Gegnern seines Realismus zu denken zu geben. Sie ist mit ein Grund seiner Unpopularität. Der französische Amateur will das Bild in die Hand nehmen können, und die Gestelle der Händler in der Rue Laffitte sind für bescheidene Größen berechnet. Je mehr man draußen vor der Natur malt, desto mehr gewöhnt sich der Künstler an bequemes Handwerkszeug. Bei den Engländern und zumal den Deutschen ist es anders. Con-

stable dort, hier Leibl und Liebermann werden der kleinen Rahmen wegen vom Laien gering geschätzt. Zu dem richtigen englischen Academy-Schlager gehört ein zärtliches, aber bekleidetes Paar, zu dem richtigen deutschen Ausstellungserfolg ein nacktes: Adam und Eva. Beide Paare ergehen sich mit Vorliebe in großen Dimensionen, aber bleiben immer nur kleine Faits divers.

Wer mit lebensgroßen Figuren wirtschaften, weite Flächen beleben will, muß notwendig Monumentalkünstler werden. Tatsächlich war das „Begräbnis von Ornans" die Lösung eines Monumental-Problems, eines der vielen, die dem Meister geglückt sind. Aus der langen Reihe von Menschen löst sich ein gemeinsamer großer Zug. In den „Steinklopfern" desselben Salons, heute in der Dresdener Galerie, brachte Courbet diesen Zug in eine konzentriertere Form geringeren Umfangs und zeigte, wie differenziert er seine Monumentalität vorhatte.

Darauf kommt alles an. Stil ist wie geprägtes Metall. Der eine hat die ganze Tasche voll großer, dicker Kupfermünzen, das Gewicht ist beträchtlich, die Tasche bläht sich. Der andere trägt dieselbe Anzahl Stücke in Gold und schreitet leicht mit dem tausendmal reicheren Schatz. Wir leben in der Kunst im Zeichen der Kupferwährung. Viel Scheidemünze, kleine Beträge. Die paar Goldstücke verschwinden unter dem Haufen von Kleingeld. Alles ist Stil. Das eine wie das andere klingt in der Tasche, ja der Kurant macht den meisten Skandal. Der Fall Courbet beruht auf der Anomalie, daß es ihm einfiel, seine Taschen mit Massen von Goldstücken zu füllen und damit so umzugehen, als wäre es lauter Kupfer. Daß ihn die Menschen infolgedessen für einen Falschmünzer hielten, versteht sich fast von selbst.

Wäre es so schwer gewesen, aus der Form der „Steinklopfer" einen leicht lesbaren Stil zu machen? Heute kann das jeder bessere Kommis eines Möbelladens. War

es damals schwerer? Die Engländer, denen naive Kritiker die Herkunft von Courbet nachrühmten, zeigten das Gegenteil. Ein Geschickterer hätte z. B. den Jungen, der die Steine wegträgt, schematischer zu dem Klopfer gestellt, vielleicht gar in Parallelen, und hätte womöglich noch drei andere Arbeiter in kongruenten Posen daneben gesetzt und sich dann eingebildet, die Ägineten zu übertreffen. Courbet malte seine Gestalten so stark wie möglich, zeigte aber, daß es ihm nicht auf die Linie ankam, sondern auf die Fläche, und nicht nur auf Fläche, sondern auch auf Tiefenwirkung. Und das war keine fixe Idee bei ihm, sondern die Sehnsucht nach Reichtum, nach größerer Macht, und — das Bewußtsein, so wirken zu können. Millet war bescheidener. Die Ehrfurcht, die wir ihm entgegenbringen, hindert uns nicht, in ihm eine leichtere Schreibart zu erkennen, wohl angemessen seiner Persönlichkeit und von nicht geringerer Ehrlichkeit, von großem Reiz, nicht von derselben Stärke. Er hat nie so gewaltig gemalt wie Courbet in jenem der Milletschen Formenwelt nahestehenden Gemälde. Man kann annehmen, daß Courbet den beginnenden Millet mit Interesse verfolgte. Obwohl dieser fünf Jahre älter war, ist ihr Start fast gleichzeitig. Courbets erste Landschaften sind aus 1841. Was Millet vor diesem Jahre gemacht hat, kommt nicht in Frage. Ja, rechnet man als Start das erste bedeutende Bild, so ist Courbet früher, denn als er seine ersten Portraits malte, stellte Millet die „Laitière“ im Salon aus, die Bürger Thoré freundlich genug war, „une jolie esquisse dans le goût de Boucher“ zu nennen. Die „Steinklopfer“ entstehen nach Millets „Vanneur“ von 1848 und gleichzeitig mit dem „Semeur“ von 1850. Selbst wenn Courbet aus diesen Bildern eine ganz äußerliche Anregung gewonnen haben sollte, berechtigt nichts zu der von der Kunstliteratur verbreiteten Annahme einer Abhängigkeit. Man könnte mit demselben, vielleicht so-

gar mit mehr Recht, annehmen, daß Millet unter dem Einflusse Courbets war, als er später, während des Kriegsjahres, mit den merkwürdigen Cherbourger Marinen in das Gebiet des Jüngeren übergriff.[1])

Denn in Wirklichkeit ist zwischen den Bildern beider Meister nicht mehr Ähnlichkeit als zwischen zwei beliebigen Menschen, denen man im selben Saale begegnet. Ich habe an anderer Stelle Millets Verwandtschaft mit Daumier und seine klassische Herkunft gezeigt. Er war durchaus Programmaler im Gegensatz zu Courbet, von dessen Programm alle Welt und er selber faselte, sprach mit größter Bestimmtheit seinen Drang nach Synthese aus und verfolgte dieses Ziel vom „Vanneur" an in allen Werken. Courbets Synthese besteht erst heute, wo wir den ganzen Menschen und sein Gefolge überblicken und erkennen, was ihm selbst unbewußt blieb. Sie trieb ihn so gut wie Millet, ja mächtiger als Millet, aber blieb im Instinkt, war deshalb so mächtig und — so ungeschickt. In Millet kam eine harmonischere Persönlichkeit begrenzteren Gaben zu Hilfe. Courbet wurde von seinem ungezügelten Temperament in alle Richtungen getrieben, auch dahin, wo Millet stand, aber es ist nur eine Seite von vielen, und er beherrschte sie, wie er jede beherrscht hat. Millet war immer derselbe und schwankte, sobald er von der engen Bahn wich. Er übertrug eine schöne Formel auf viele Dinge; seine Bilder unterscheiden sich untereinander mehr durch die Symbolik als durch das malerische Mittel, das er von den Alten nahm und, ohne es weiter zu bilden, reduzierte. Er ist daher in einem viel konventionelleren Sinne monumental als sein Landsmann. In einem wesentlich schwächeren, sowohl quantitativ wie qualitativ beschränkteren, muß man hinzufügen. Er hat nie ohne empfindliche Einbuße versucht, die schöne

[1]) Vgl. z. B. die Marine Millet's im Stockholmer Museum (No. 588, Sammlung Heilborn).

Kunst seiner kleinen Bilder, seiner wirklichen Perlen, in großen Maßstab zu übertragen. Der „Angelus“ steht unter jedem mäßigen Bilde Courbets, und der räumlich größte Versuch Millets einer weit sichtbaren Monumentalwirkung, das Riesenbild „Hagar und Ismael“ im Medag-Museum des Haags, ist ganz verunglückt. Es fehlt hier und in vielen anderen Bildern Millets das schlechterdings Wesentliche, die Beherrschung des Malerischen. Damit deckt sich, daß Millet mit der linearen Zeichnung einen sehr großen Teil seines Wesens zu äußern vermochte, während Courbet ohne Farbe und Pinsel ein Mensch ohne Glieder gewesen wäre. Von den „Steinklopfern“ oder dem „Begräbnis“, geschweige von den späteren Werken, könnte auch die genialste Kohlenzeichnung keinen Begriff geben. Sie sind ihrer ganzen, höchst komplexen Natur nach nur als Malerei möglich.

Dieser Unterschied könnte nur gewerblicher Art, Millet ebenso großer Zeichner als Courbet Maler sein. Aber die Gerechtigkeit gegen unseren Meister verlangt, die Verschiedenheit der Potenzen beider zu erkennen. Der Stil in Millet, ob mit dem Bleistift oder dem Pinsel hervorgebracht, ist fester als Millet selbst, und darin liegt die Beschränkung der Persönlichkeit. Der Künstler behielt nichts außer einer einseitigen Form übrig, die sein Wesen wohl auslöst, gleichzeitig aber auch seine engen Grenzen sehen läßt, da er nicht imstande ist, die Form flüssig, d. i. ausdehnbar zu erhalten. Er ist fertig, sobald er das erste Mal die ihm angepaßte Form trifft, und spielt nachher mehr die Stelle eines Handwerkers seiner Erfindung als die eines Genies. Courbet dagegen ist mit keinem Werke vollkommen zu identifizieren. Er erfindet, bis er abtritt. D. h., der Unterschied zwischen Courbet und Millet deckt sich mit dem Unterschied zwischen Genie und Talent, auch wenn zugegeben werden muß, daß Millet den Begriff Talent in ungemein

reichem Maße ausfüllt, während Courbet vielleicht manche Forderungen an das Genie schuldig bleibt. Millet versuchte den Mangel durch eine sehr vornehm gehandhabte literarische Tendenz zu ersetzen, und der Ersatz hat ihm nach dem Tode eine Herde sentimentaler Anhänger und Nachfolger gebracht. Die wenigen großen Künstler, die den unvergänglichen Teil Millets weiter ausgebaut haben, verschwinden in der Masse. Man kann auch hier wieder einmal, ohne Millets Größe zu verkennen, leicht verfolgen, daß die Betonung des Gedanklichen ein Hilfsmittel war, um Schwächen des Künstlers zu verdecken. Courbet hat man aus dem Verzicht auf die gleiche Hilfe unberechtigte Vorwürfe gemacht.

Millet trug in die Atmosphäre der Holländer und Spanier starke Linien hinein, Courbet trachtete, plastische Körper hineinzustellen d. h. die Resultate der alten Kunst mit denen der neuen zu vereinen. Bei der Vehemenz, mit der er vorging, mußte er dabei auf schlechterdings unrealisierbare Aufgaben geraten. Hier liegt das Problematische seiner Kunst. Als Landschafter war er durchaus Flächenmaler, identifizierte sich zuerst mit Velazquez, machte die Landschaft dann immer mächtiger an Ton und Farbe, malte sie mit einem von keiner Reflexion gehemmten Temperament, wie Hals seine Menschen malte: nur Materie, nur Farbe und Pinsel, nur Fläche. Das genügte ihm nicht. Seine Rhetorik verlangte eine Personifikation; nicht die des Genrebildes, dafür war er zu durchdrungen von den alten Meistern und zu ehrlich; aber mindestens die bedeutsame Gegenwart des Menschen und des Tiers in der Landschaft. Da er nun von Jugend auf dem Menschen als sachlicher Porträtist gegenüberstand, mußte bei der Kombination beider Gebiete um so leichter eine Differenz entstehen, als sich beide Stoffe nicht in der ihm geeignet scheinenden Weise vereint in der Natur fanden. In dem „Begräbnis“ und den „Steinklopfern“

tritt diese Differenz noch nicht hervor. Er hatte beide Male glückliche Eingebungen, Format und Farbe halfen ihm, nicht ohne daß das vermittelnde Schwarz die Lösung übereilte. Courbet sah die verheerende Rolle des Asphalts und war allen Kompromissen zu abgeneigt, um sich mit diesen Notbehelfen zu begnügen. Sobald er aber an den Ersatz durch solidere Farben heranging, oder versuchte, den Schatten wirksam zu machen, mußte das Problem in aller Schärfe hervortreten. Dies geschah schon ganz deutlich im nächsten Jahre, 1851, in den „Demoiselles de Village“. Courbet malte Landschaft und Figuren getrennt, jedes in seiner Art unübertrefflich. Die Landschaft, die belebte Kulisse des „Enterrement“, wäre ohne die Figuren ein wunderbares Meisterwerk; die Figuren, die drei reizenden Frauen mit der kleinen Hirtin, ohne die Landschaft eine köstliche Gruppe. Beide Dinge in demselben Rahmen wirken wie von zwei verschiedenen Menschen gemacht, und ihre Zusammenstellung schadet.

Wir haben für diese Methode Courbets keinen geringeren Zeugen als Delacroix, der die „Baigneuses“ des Salons von 1853[1]) einer scharfen, aber nicht ganz ungerechtfertigten Kritik unterwarf. Nicht nur der Mangel an psychologischen Beziehungen zwischen den beiden nackten Gestalten, daß „die Geste nichts ausdrückte“, stieß ihn ab; auch das unmalerische Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung. Delacroix bewies das Recht seiner Anschauung mit der Tatsache, daß er vorher im Atelier

[1]) Journal II, 159. In der Fußnote wird das Bild „Demoiselles de Village“ genannt und figuriert oft unter dieser Bezeichnung, die Courbet auch im Katalog des Salons von 1853 gewählt hatte. Es ist nicht mit den obenerwähnten „Demoiselles de Village faisant l'aumône à une gardienne de vaches“ aus 1851 zu verwechseln. Ich nenne dieses stets „Demoiselles de Village“, das andere, das heute im Museum von Montpellier hängt, „Baigneuses“. Beide Werke sind hier abgebildet. Das dritte Bild dieser Reihe sind die „Demoiselles au bord de la Seine“ des Salons von 1857, gemalt 1856, die beiden im Grase ruhenden bekleideten Damen, auf die Proudhon seine Moralreflexionen, den Vergleich mit den Casseurs de pierre, anwendete. Aus diesen ist hier ein Detail abgebildet.

Courbets die Skizze zu der Landschaft gesehen hatte. Diese fand er auf dem Gemälde vergrößert, und die beiden badenden Frauen waren von außen her dazu gekommen; ein Verfahren, das auf diesem Bilde noch greller als auf den „Demoiselles de Village" hervortritt, und das niemandem mehr als Delacroix, dem Schöpfer der flüssigsten Malerei, mißfallen mußte. Ebenso beurteilte er die „Lutteurs" und die „Fileuse" desselben Salons. Von den ersten meinte er, der Hintergrund töte die beiden Figuren, man müsse mehr als drei Fuß rund herum wegschneiden. An der „Fileuse" lobte er begeistert den Spinnrocken und fand die Figur der Schlafenden anerkennungswert, tadelte aber die Schwere des Kleides und des Sessels. Diese letzte Kritik scheint uns heute, wenn wir vor der Perle des Museums von Montpellier stehen, übertrieben. Mag sein, daß die Zeit die Differenzen verwischt hat, für die Delacroix so empfindlich war.

Sehr fein bemerkt Delacroix bei dieser Gelegenheit, daß der Zusammenhang der Hauptsache mit den Nebensachen den meisten großen Malern der Vergangenheit abgehe, und berührt damit den springenden Punkt, der die moderne Kunst von der alten scheidet. Denn sicher besteht die ganze Entwicklung der Kunst in einer beständigen Modifikation dieses Zusammenhangs. Man denke daran, wie anders die Primitiven und die Maler des 17. Jahrhunderts den Zusammenhang suchten. Bei den Flächendekorateuren der christlichen Kunst wurden die Dinge durch große Schriftzüge verbunden. Diese Verbindung löst sich bei den Primitiven durch die Eroberung der Perspektive und der Plastizität. Rembrandt und Velazquez vollbringen die Konzentration der Erscheinung im Raum, Rubens führt sie auf die Fläche zurück. Er ist wieder Dekorateur, aber wie anders wirkt diese Dekoration im Vergleich zu den geschriebenen Ornamenten der frühsten Epoche. Die Neuzeit, die beide Ideale besitzt, packt

beide gleichzeitig an: Delacroix und Ingres. In Courbet finden wir beide Ideale in einem und demselben Künstler.

Wir lernen daraus, wie arm unsere Sprache ist, um die Gesetze der Kunst zu formulieren. In Worte gefaßt scheint es sich immer nur um ein Aufnehmen und Aufgeben derselben Begriffe zu handeln; der Grad, auf den alles ankommt, wird nur durch die Namen der Künstler deutlich, die ihn vollbringen. Wie wenig sagt heute, daß Courbet ein Meister der Perspektive war, heute wo die Perspektive in der Mittelschule gelernt wird und jeder Aquarellist die kompliziertesten perspektivischen Darstellungen fertig bringt. Wieviel sagt es, wenn wir die „Cribleuses de blé“ im Museum von Nantes betrachten, Courbets Meisterwerk des Jahres 1854. Man möchte gern ein Urteil Delacroix' über dieses merkwürdige Interieur. Auch was Ingres dazu gesagt haben mag, wäre wissenswert. Auf der Weltausstellung von 1900 stand man davor wie vor einem Rätsel, und so mag man auch in der Weltausstellung von 1855 davor gestanden haben. Im Plastischen der Malerei ist Courbet kaum weiter gegangen, und man begreift vor diesem Bilde leicht, daß sein Autor eines Tages zur Bildhauerei greifen mußte. Es ist das Plastische ohne Klassizismus, ein Vorkommen, das es bis zu Courbet, von den Primitiven abgesehen, in Frankreich nicht gegeben hat. Es hat etwas von den großen alten Stillosen des Nordens, in denen alles Natur, nichts Konvenienz scheint und nur die rücksichtslose Offenheit zur strengen Form wird. Das Zimmer ist fast luftleer, nur von Formen gefüllt, aber diese so genial getroffen, daß durch ihre scheinbar willkürliche Lage jeder Winkel des Raumes gleichsam nach allen Dimensionen fixiert wird. Das knieende Mädchen, das das Sieb schüttelt — About nannte es indezent — ist ein ebensolches Wunder der Verkürzung wie, in einer anderen Ordnung der Dinge, die Sibyllen Michelangelos.

Von einem malerischen Zusammenhang der Einzelheiten ist keine Rede; der Junge, der in den Getreidekasten schaut, ist ein Spiel — beinahe ein Kunststück — für sich. In der Gruppe der beiden Mädchen ergeben die Formen einen unbeschreiblichen Reichtum von Arabesken; die modellierte Arabeske im Gegensatz zu der linearen der Alten. Und wieder wirkt hier ähnlich wie im „Begräbnis" die Koloristik als geheimes Bindemittel unter den unverbundenen Massen. Nur ist das Schwarz des Frühbildes ganz dem schönsten Blond gewichen, mit dem das Grau und Rosa der Kleider so köstlich zusammenklingt, als hätte Velazquez die fast unwirtliche Sachlichkeit mit seinem Geiste angehaucht.

Derselbe Geist wirkt noch deutlicher seinen Zauber in dem Riesengemälde des Jahres 1855. Das „Atelier" ist wie ein Ruhepunkt im Aufstieg, eine Sammlung. Die fünf Jahre zwischen „Begräbnis" und „Atelier" sind keine durchaus entscheidende Epoche, die stärkste Entwicklung hebt erst später an. Freilich, wer fände sich in diesem Chaos von gigantischen Absichten, die in einem Jahr begonnen, im nächsten abgebrochen, zehn Jahre darauf fortgesetzt werden und dabei in jedem Augenblick, wo sie in Erscheinung treten, Meisterwerke hervorbringen, mit Sicherheit zurecht! Es scheint fast, daß sich Courbet gegen seine eigene Entwicklung sträubte, um nicht den Teil seiner Meisterlichkeit zu opfern, an dessen Stelle das Neue zu treten vermochte. Man kann in vielen gleichzeitigen Gemälden heterogene Anschauungen nachweisen. Unmittelbar nach den „Cribleuses", dem stärksten Argument für das Plastische seiner Kunst, entsteht das weichste, tonreichste seiner Werke, die Rekapitulation aller Dinge, die den Nachkommen der Spanier beschäftigten. Er drückte das in seiner Art aus, indem er dem Titel im Katalog den pompösen Satz hinzufügte „allégorie réelle, déterminant une

LE RUISSEAU DU PUITS-NOIR.
Photo E. Druet, Paris.

L'ENTERREMENT À ORNANS, 1850/51.
Musée du Louvre.
Photo Ad. Braun u. Co., Dornach.

phase de sept années de ma vie artistique“; eine absolute Wahrheit, denn wirklich haben wir im „Atelier“ den künstlerischen Extrakt eines Teils seines Wesens und Lebens. Das Fatale daran lag wiederum nur in dem Umstand, daß die Formulierung vom Autor selbst herrührte. Natürlich lachte das Publikum, und die Kritiker hielten sich an die Allegorie, glaubten mit Recht oder Unrecht, Courbet habe damit nur wieder seinen Sozialismus anrufen wollen, weil sich auf dem Bilde alle möglichen Zeitgenossen, die Beziehungen zu ihm hatten, und verschiedene Klassentypen, die er auch sonst gemalt hatte, um die Staffelei gruppierten.[1]) Heute ist die Bedeutung dieser Menschen

[1]) So beschrieb Théophile Silvestre das Bild: . . . . „Il s'est obstiné en diable dans ce titre qui ne signifie absolument rien dans aucune langue. Il entend résumer dans cette vaste machine tous les types vivants et toutes les idées qui ont rempli sa vie et ses ouvrages, depuis sept ans. On le voit au milieu de son atelier occupé à peindre un paysage, prétexte ingénieux qu'il a pris pour nous présenter encore une fois son portrait. Derrière lui, une femme nue personnifie le modèle vivant; un monsieur et une dame figurent les gens du monde, qui de temps en temps viennent le visiter; son ami Champfleury le regarde travailler, M. M. Bruyas et Promayet l'admirent sans réserve; Charles Baudelaire lit dans un coin; des amoureux s'embrassent avec délices au fond de l'atelier, ce qui signifie: vive l'amour libre!

Au pied du chevalet un marmot de cinq ou six ans l'examine, hébété; une grosse irlandaise, souvenir lamentable des rues de Londres, est accroupie et entortillée avec son enfant à la mamelle dans un madras en lambeaux qui voile mal son horrible nudité; le braconnier tenant ses chiens en laisse; le faucheur, le terrassier expriment la rude vie des champs; le prolétaire des villes représente le chômage. Le Juif, le marchand de vieux habits, vieux galons, le paillasse, le curé et le croque-mort veulent dire: nous vivons de la crédulité du monde, de sa mort et de ses débris. Le sombrero à plumes noires et le poignard qui roulent dans la poussière sont les emblèmes de la poésie romantique, et la tête de mort posée comme un serre-papier sur le Journal des Débats, déployé sur un guéridon, c'est sans doute la réponse de Courbet aux articles de cette feuille, ou bien la traduction libre de cette phrase de Proudhon: „les journaux sont les cimetières des idées.“ (Histoire des Artistes vivants, p. 264 etc.)

Courbet selbst schrieb über das Bild an einen Freund: „Le sujet de mon tableau est si long à expliquer que je veux te le laisser deviner quand tu le verras, c'est l'histoire de mon atelier ce qui s'y passe moralement et physiquement c'est passablement mystérieux devinera qui pourra.“ (Der Brief, ein Spezimen der Courbetschen Grammatik, findet sich in l'Art, 1883, Band 34 und 35.)

und Dinge für den besonderen Fall verschwunden; wir achten kaum noch auf die glänzende Charakterisierung der Portraits, fragen uns nicht, wen sie darstellen. Wir haben eine Dekoration wunderbarer Art vor uns.

Das Gemälde steht von allen Werken Courbets Velazquez am nächsten. Es ist eine Unterwerfung unter die Manen des großen Spaniers, wie sie nicht würdiger gedacht werden kann. Denn sie bringt nicht das Opfer der Persönlichkeit mit sich. Kein Klischee wird aus Velazquez gemacht, nichts Gefälliges, was diesem nicht gefallen hätte. Ein Meister bringt einem anderen seine Huldigung dar und dient sich und dem Vorgänger.

Das „Atelier" ist das lyrische Pendant zu dem „Begräbnis", ebenso sehr lichte Grazie und Lieblichkeit, wie das andere finsterer, wuchtiger Ernst. Es ist leichter, lockerer konstruiert, ein in die Tiefe gehender Halbkreis statt der erdrückenden Front des „Begräbnisses". Wo sich in diesem die kolossale Felsenlinie ausdehnt, schließt die Atelier-Wand mit den malerischen Bilderflecken, in demselben Velazquez-Ton des anderen Hintergrundes, die Szene. Das Zentrum ist der Maler in tiefgrauer Jacke mit dem schönen Profil vor dem köstlichen Bild — einer braunen Baumlandschaft mit blauem Himmel — eng verbunden mit dem nackten, wundervoll profilierten Modell, dessen Fleisch, in natürlichem, rötlich grauen Ton, das ganze Gemälde mild beleuchtet. Der Junge zur Linken des Malers ist die lebendigste Stelle, konzentriertes Grau mit stark leuchtendem Fleisch; eine Reminiszenz des köstlichen Chorknabens auf dem „Begräbnis", aber von wärmerer, schlichterer Natur. Der Stoff auf dem Boden neben dem nackten Modell produziert den Rosa-Ton des Velazquez. Von diesem reichen Zentrum entweicht die Farbe in alle Winkel des großen Saals. Es ist das Verfahren, das Velazquez in seinen Einzelportraits der Infantin anwandte, auf das Monumentale übertragen. Was in den

Bildern des Spaniers das Gesicht ist, wird hier zur Gruppe in der Mitte; die phantastische Coiffure ist hier das Rankenwerk der grotesken Nebenfiguren, und noch im Dunkel regen sich Formen und Gesichter. Courbet profitiert nicht von dem gefälligen Schatten, den Velazquez um so viele Reize legte, daß sich manche seiner Nachkommen noch heute mit der Malerei des Nimbus begnügen, ohne den Körper zu geben, von dem er ausstrahlt. Er bleibt immer körnig, simuliert nicht die Form, sondern malt sie. Sein ruheloses Können schafft in dem Umhang der fabelhaften Frauenfigur auf der äußersten rechten Seite ein Prunkstück, das an die Ornamentik auf den Stoffen flämischer Meister erinnert. Kein Kompromiß, lieber von der Einheitlichkeit opfern. Wo andere sich nach reichlicher Anstrengung mit ein paar gefälligen Strichen begnügen würden, um die äußersten Grenzen des Bildes anzudeuten, malt Courbet naturgetreue Portraits.

Das Gemälde genießt in der Sammlung Desfossés einen nur selten unseren Bildwerken gegönnten Vorzug. Ihm zuliebe hat sich die Begeisterung eines Kunstfreundes zu einer königlichen Tat entschlossen. Der Besitzer hat ihm einen eigenen Raum geweiht. Es ist ein riesiger Oberlichtsaal von prachtvollen Verhältnissen und mit denkbar größtem Prunk ausgestattet. Schwere goldene Architektur wechselt mit regelmäßigen Feldern vieler Gobelins, die das Auge an eine graublaue Basis gewöhnen. Am Kopf des Saals, die ganze Breite einnehmend, ist das Gemälde in große goldene Pilaster eingelassen [1]). Der Eindruck ist gewaltig. Er liefert einen Beweis einzig in seiner Art, daß dieser viel geschmähte Realismus, dessen Daseinswert man zuweilen auf unwesentliche Wahrheitsbestätigungen beschränkt glaubte, mit der größten Kunst,

[1]) Es dient gleichzeitig als Vorhang einer Bühne und kann, wenn das Theater benutzt wird, in den Boden versenkt werden. Diese Verwendung hätte den Realisten nicht sonderlich begeistert, schmälert aber durchaus nicht den höheren Nutzwert des Bildes.

die je die Kirchen und Paläste schmückte, in Konkurrenz zu treten vermag; daß es nicht zwei Künste gibt, eine monumentale und eine andere, sondern nur eine, die Kunst des Schönen. Kein Primitiver würde hier besser wirken. Man denke sich den „Frühling" Botticellis an die Stelle, oder das Altarwerk eines alten rheinischen Künstlers. Die Wirkung wäre zweifellos stärker, infolge des sichtbareren Ausdrucks der architektonischen Linien, und um so überraschender, je weniger sich der Betrachter in diesen Linien wiederfände. Daß die Fremdheit im Werke des Modernen vermißt wird, kann nicht als Mangel gelten. Jeder wahrhaft Lebendige wird es als Vorzug preisen. Und daß die Kraft hier kleiner sein soll, sagt nur der Hang zu jener Fremdheit und die Ungeduld des ersten Augenblicks, die sich der stilleren Wirkungen entzieht. Mir gab der Saal ein unerschütterliches Vertrauen in unsere Kunst und bestätigte mir die geheime Abwehr gegen alles, was nicht dem natürlichen Instinkt der Persönlichkeit entspringt. Den Botticelli hätte ich ehrerbietig gegrüßt, doch ihn hier weniger zu Hause als in der Vorratskammer der Florentiner Akademie gefunden. Willkommener wäre mir vielleicht das wundersame Abendmahl aus S. Salvi gewesen mit seiner uns schon so nahen Harmonie, und doch konnte mir auch del Sarto in diesem Moment nicht so vertraut werden wie Courbets unfrommes Werk. Ich kam, als ich zum letztenmal das „Atelier" sah, gerade von den Primitiven in Düsseldorf und war inbegriff, zu den Sienesen zu fahren. Unser bewegliches Dasein beschert uns Empfindungen, von denen sich unsere Grossväter in der Postkutsche nichts träumen liessen. Der Gegensatz war fast unerträglich, wenn ich vor dem rosigen Blond des Modernen an das schaurige Altarstück des alten Niederrheinländers dachte, eines der wilden Grandiosen, die uns auf der Düsseldorfer Ausstellung entzückt hatten. Und ich empfand auf einmal einen

leisen Widerwillen, weniger vor jener primitiven Kunst als vor dem Grad von Lüge der eigenen uneingestandenen Schwäche, die sich vor keiner Stärke zu retten weiß, vor unserer allzubeweglichen Rundreise-Empfindung.

Am dankbarsten wird man vor dem „Atelier“ an Velazquez, an Rubens und Rembrandt denken. Auch zwischen diesen und uns liegen Jahrhunderte, und doch sind sie uns ganz unverhältnismäßig näher als die Primitiven. In abermals dreihundert Jahren, wenn sich die Spanne verdoppelt hat, und die Zeitdifferenz zwischen Velazquez und den Vorgängern entsprechend geringer scheint, werden Velazquez und die anderen den Malern, die dann leben, nicht fremder geworden sein. Und in aller Ewigkeit, solange nur gemalt wird, wird man diese großen Maler als zu der Kunst, nicht zur wandelnden Zeit gehörig schätzen, wie es uns schon heute mit den großen Griechen geht.

Woraus gewinnen wir das eigentliche Recht solcher Zuversicht, die viel zu mächtig, zu reich an hunderterlei bestätigenden Symptomen ist, um Einbildung zu sein?

Man ist nie so gut zur kunstgeschichtlichen Forschung aufgelegt als vor ausserordentlichen Bildern. Man denkt mit dem Auge, kontrolliert rapide; es ist, als rufe ein solcher Eindruck alles wach, was für und gegen ihn spricht. Mit der Schärfe, mit der wir das gegenwärtige Werk erfassen, begreifen wir die abwesenden, weil es ja nicht das Sehen allein ist, das uns die Kunst erschließt, sondern jener dem Schaffen verwandte hellseherische Zustand, in dem sich unsere, lebendige Kraft gewordene Erfahrung mit tausend schönen Erinnerungen stärkt.

Man kommt jenem Grund näher, wenn man vorsichtig die einzelnen Effekte prüft, die uns in solchen Momenten alle möglichen typischen Werke bereiten. Der Rheinländer oder Westfale in Düsseldorf schlug mit seinen grimmigen Grotesken die Seele zu Boden. Man wäre damals unfähig gewesen, sich an der warmen Modellierung

des Courbetschen Aktes zu freuen. Die Empfängnis befand sich in einem anormalen Zustand, wie brutalisiert von einem plötzlichen, fast tierischen Instinkt. Ich weiß noch, daß mir der schöne Teint der Freundin, mit der ich vor dem Bilde stand, weh tat, und ich mich nach noch krasseren Dingen sehnte, als da gemalt waren. Kein schlechtes Bild, von den Gelehrten hoch geschätzt, von Ästhetikern umschwärmt; wie wirksam es noch nach 500 Jahren war, dafür zeugte meine Ergriffenheit. Nur wirkte es auf ganz andere, mindere Empfindungen als der Courbet. Dieser war mir wie ein großes menschliches Gesicht meiner Zeit. Ich entrückte dem Tag nicht, sondern kam ihm näher, kam mir selber näher, erkannte Dinge in mir, die mir notwendig schienen, legitimierte mich damit und meinen Instinkt. Der Primitive führte mich abseits. Nicht was er darstellte, entfernte mich — unsereins sieht keine Legenden mehr — sondern wie er's machte: das wilde Eingekerbte, Eingebrannte seiner Inbrunst, das tief Unterwürfige nicht seines Märtyrers, sondern seiner eigenen Seele, das Hohnlachen nicht seiner Häscher, sondern seiner eigenen Empfindung. Nicht seine Legende, sondern die Eindringlichkeit, mit der er sie mir vorhielt, stieß mich ab. Er appellierte an arme Augen, tat so, als sei ich fühllos, als müsse er hundertmal mechanisch wiederholen, was mich beim ersten Blick ergriff. War stets dasselbe, ein finsterer, meinem Wesen fremder Vorgang, der unerschütterlich, ewig unveränderlich vor mir blieb und durch die Starrheit seines unverrückbaren Blickes den meinen gebannt hielt.

Vor solchen Bildern betete man. Die Angst brachte zur Gottheit. Und noch heute tut man nicht viel anderes vor ihnen. Den Genuß umschlingt ein unbewußt simuliertes Beten, das Stammeln von Sinnen, die nicht mehr mit dem Geist verkehren: Hypnose.

In anderen milderte sich der Eindruck. Wir regten uns erleichtert bei dem Behagen Schongauers, empfanden

wie einen Gruß die Milde des frommen Stelldicheins am Brunnen von Jan Joest, die Beschaulichkeit Marmions liess uns plaudern. Das Gesicht verliert die Starre. Stephan Lochner lächelt. Nicht etwa der sanftere Vorgang, sondern die Art, wie er dargestellt ist; die leise Bewegtheit des Menschen, der das malte, der sich heute noch regt. Warum nennen wir das sich Regende ebenso Malerei wie das Starre? Man sieht Lochner nie mit denselben Augen; er lebt mit uns, seine tausend Töne der einen Farbe geben immer neue Gebilde. Warum malte er nicht einfach blau oder rot wie der Primitive, sondern bereitete sich die Farbe erst im Bilde, machte sie zu etwas jenseits vom Vorgang, zum zweiten eigentlichen Sakramente und zum Abbild seiner Eigenheit!

So gab es damals in Düsseldorf noch tausend andere Unterschiede zwischen Menschen und Zeiten. Der mächtigste aber kam, wenn man zu dem oberen Stockwerk der Ausstellung hinaufstieg, wo gleich im ersten Saal der Cuyp hing und der Christ an der Säule von Rembrandt und das lachende Selbstporträt. Mit einem Mal rückte alles andere auf ein tieferes Niveau, man kam sich vor wie zur Freiheit emporgestiegen. Ein buntes Leben. Lachen tönte aus ernsten Rahmen, unterdrücktes Schluchzen aus heiteren Bildern. Alle sprachen miteinander und sprachen mit uns, und man erlaubte sich beinahe, mit Rembrandt zu diskutieren. Das ist Malerei. Das Malen fing an, als die Menschen in der Kunst anfingen, und die Legenden aufhörten, als man vor Bildern nicht mehr das Beten simulierte, sondern die Seele sich begeistert und bewußt vor großen Persönlichkeiten zu Füßen streckte.

Zu dieser Kunst gehört Courbets große Dekoration. Man hat für seine Art und die des Primitiven nur dasselbe Wort: monumental. Es schildert die gesteigerte Geistesart zweier verschiedener Welten. In der einen muß man das Dasein vergessen, um genießen zu können, in der

anderen muß man genießen können, um sich des Daseins zu freuen.

Welche von beiden höher steht — eine Entscheidung, die, das Interesse des Liebhabers weit überspringend, sich an den tiefsten Impuls dem Schönen zugeneigter Persönlichkeiten wendet — darüber kann nur im Zweifel sein, wer den Umfang der Frage noch nicht erkannt hat.

L'ATELIER DE COURBET, 1885. 3,50×6 m.
Sammlung Mme. Desfossés, Paris.
Photo E. Druet, Paris.

BONJOUR MR. COURBET (1854).
Musée de Montpellier.

LES DEMOISELLES AU BORD DE LA SEINE (1857).
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
Photographie J. E. Bulloz, Paris.

DIE RINGER.
Berlin, bei Paul Cassirer.

LES BAIGNEUSES, 1853.
Museum von Montpellier.

LE REPOS, 1855. 0,50 × 0,65.
Photo Durand-Ruel.

LE FAISEUR DE CHAIR

DER Einfluß des Velazquez erscheint ebenso deutlich in vielen anderen Werken derselben Zeit, auch noch in dem „Rencontre" oder „Bon jour, Monsieur Courbet", derselben Weltausstellung von 1855, heute im Museum von Montpellier, mit dem der junge Meister seinen ersten Verehrer Bruyas, den Käufer der „Casseurs de pierre", der „Baigneuses", „Fileuse" u.v.a. verewigte. Aber gleichzeitig erhält sich das Gegenteil des Velazquez, die starke Modellierung. Auf dem „Rencontre" erscheinen die Profile der drei Gestalten wie ausgeschnitten vor dem hohen Horizont, zumal der prachtvolle Kopf des Malers mit dem viel verspotteten „assyrischen" Profil; und dabei glaubt man ebenso scharf alle anderen Ausdehnungen der Körper vor sich zu

haben. Beide Tendenzen sind in den „Demoiselles au bord de la Seine" von 1856, sogar noch in dem 1863 entstandenen Gruppenbild der Familie Proudhon deutlich, das heute im Petit Palais hängt. Wie die beiden Daten links auf dem „Proudhon" und die Angaben des Katalogs der Courbet-Ausstellung von 1882 berichten, malte der Künstler den Freund aus dem Gedächtnis, wie dieser ihm 1853, zwölf Jahre vorher, auf der Schwelle seines Hauses sitzend, erschienen war. Diese ein wahres Phänomen von Gedächtnis enthüllende Entstehungsgeschichte, wäre leichter begreiflich, wenn Courbet mit dem Bilde ein psychologisches Denkmal versucht hätte, was zumal bei der Art seiner Beziehungen zu dem Philosophen nahe lag. In Wirklichkeit ist das Bild treuste Sachlichkeit und mehr rein künstlerisches, fast mathematisches Problem als irgend ein anderes. Die Beibehaltung des Plastischen in der Verkürzung der Hauptperson grenzt ans Unglaubliche. Dabei die verblüffendste Wahrscheinlichkeit des Porträts und Sachlichkeit aller Details. Die blauen Hosen, der weißgraue Kittel sind in jeder Falte exakt. Man wird nicht ganz den Eindruck los, daß der Künstler sich hier festmalte, den Körper zu genau fixierte, als dass es noch gelingen konnte, das unentbehrlich Bewegliche zu behalten. Dazu trägt auch das gedrückte Format bei und der Mangel des Zusammenhangs mit der Gruppe auf der rechten Seite. Die Kinder, in Momentposen, sind ein Bild für sich von raffiniertestem Kolorit; ein Resedaton in den Kleidern, durchleuchtet von dem jungen Fleisch in zartestem Rosa; eine scheinbar schwimmende Malerei von vollendeter Meisterschaft. Nichts von alledem fand Gnade vor den Augen der Kritiker. Selbst halbe Anhänger wie Bürger schimpften, und noch heute gilt das Werk des „mangelnden Geistes" wegen für mäßig. In der 1896 erschienenen Biographie von Estignard, freilich ungefähr der schlimmsten Arbeit, die über den Maler

verbrochen wurde, wird das Bild mit erstaunlicher Sicherheit wie die kindlichste Stümperei behandelt.[1])

Solche Kritik war kein Kunststück. Die Fehler in den „Demoiselles au bord de la Seine", dem „Proudhon" und vielen verwandten Werken springen in die Augen. Daß solche Bilder daneben kostbare Dinge enthalten, daß ihre ganze Art das Aburteilen nach einem von jedem mittelmäßigen Maler erfüllten Kriterium nicht zuließ, daß es ungeheuer leicht gewesen wäre, den Cribleuses oder Demoiselles beschaulichere Posen zu geben, den Proudhon ohne die Kinder oder die Kinder ohne Proudhon zu malen, entging den Gestrengen. Courbet fehlte ein Stück Harmonie, das lassen solche Werke nicht verkennen; nur darf man nicht übersehen, daß dieser Mensch größere Komplexe zu bewältigen hatte, als andere. Der unerbittliche Vorwurf gegen ihn gehört in die Kategorie der Tadel, die man Michelangelo Jahrhunderte nachzureden wagte, und bei denen ein anmutiger Knabe besser wegkam als das größte Genie der Menschheit. Menschen, die sich ganz erschöpfen, müssen Fragmente zeigen. Der Mangel ist Folge ihres Reichtums, ihres ganz aufs Produktive gestimmten Wesens, ihres Hasses auf jeden Kompromiß. Was ihnen fehlt, besorgen die Nachkommen, die sich um solche Genies sammeln wie die Jünger um den Christ und das ihrige tun, das Gold in Münze zu prägen.

Aber in Wirklichkeit war der Vorwurf artistischer Art nur ein Vorwand, hinter dem sich die Abneigung gegen ganz andere Seiten Courbets versteckte. Nicht daß seine Mathematik an gewisse Grenzen stieß, empörte das Publikum, nicht die Art seiner Rechnung, sondern daß er überhaupt rechnete. Was man ihm vorwarf, war das

[1]) Courbet, sa vie, ses œuvres par A. Estignard (Besançon, Delagrange-Louys, 1896). Schnurrigerweise meint der Autor, Proudhon selbst sei über das Bild entsetzt gewesen (S. 52), berichtet aber hundert Seiten nachher (S. 163) ganz richtig, daß das Modell nicht mehr am Leben war, als es von Courbet gemalt wurde.

Gegenteil der Kritik, die man formulierte. Es gelang Courbet nur zu gut, was ihm die Leute als Mißlingen auslegten; denn sie schrien nicht weniger vor seinen Einzelfiguren, wo der Tadel selbst die relative Berechtigung verlor, vor seinen Einzelportraits oder seinen Schilderungen nackten Fleisches, ja, die waren vielleicht die verhaßtesten Werke. Diesem Haß gab Courbets Entwicklung in den sechziger Jahren die denkbar größte Nahrung. Als Sozialist, als der er — wir sahen mit welchem Rechte — während der fünfziger Jahre der Menge erschien, wurde er harmloser genommen. Man diskutierte seine vermeintliche Philosophie und fand darin möglicherweise ein Füllsel leerer Stunden, den Reiz des Kontrastes zur lustigen Zeit des zweiten Kaiserreiches. Nachdem Courbet sein auf die „reelle Allegorie" zielendes Gelüst befriedigt und genug revolutionäre Dinge gemacht hatte, malte er nur noch und wurde Revolutionär in einem Sinne, für den dem echten Bourgeois alle Begriffe fehlten.

Die Neuerung steckt namentlich in den Landschaften. Schon in den fünfziger Jahren hebt die große Serie der Wald- und Jagdbilder an. Im Museum von Marseille hängt ein Hirsch aus 1853. Vier Jahre darauf entstand die Jagdszene „La Curée" mit dem am Baum hängenden Wild, dem Jäger, dem blasenden Treiber und den beiden Hunden. In die sechziger Jahre fallen die berühmtesten Waldbilder. Am Schluß der Reihe steht das merkwürdige Halali mit dem verendenden Wild und dem Reiter, im Museum von Besançon; die dramatische Szene einer Treibjagd in prachtvoller Schneelandschaft, das letzte große Figurenbild. Noch einmal ein riesiges Format, die Apotheose dieser Seite des unerschöpflichen Meisters.

Der Louvre besitzt auch aus dieser Periode annähernd das Beste, wie ja überhaupt Courbet bis vor kurzem glänzender und übersichtlicher im Louvre vertreten war als irgend einer seiner Zeitgenossen. Erst die schöne

Sammlung Thomy Thiéry mit ihren Perlen der Generation von 1830 hat das Verhältnis gerechterweise verschoben.

In dieser Periode von 1853 bis Ende der sechziger Jahre entwickelt Courbet seine Landschaft. „Le Mirage", die grosse Teichlandschaft aus 1855, die vor kurzem in Berliner Privatbesitz überging,[1]) zeigt bei all ihrer eigentümlich lyrischen Schönheit eine gewisse Zahmheit der Behandlung. Die „Curée" scheint, mit dem „Halali" verglichen, trotz großer Reize in der Modellierung hart und stumpf; Hunde, Menschen und Bäume sind gewissenhaft detailliert, aber bleiben isoliert, der Wald wirkt nüchtern, man zählt die Bäume. Welche Masse von Schönheit aber in dem Bilde steckt, kann man an dem Gemälde des Mesdag-Museums sehen, das ein Hauptdetail der „Curée" darstellt. Courbet, der vielleicht selbst die unökonomische Verschwendung merkte, nahm das tote Reh ungeändert heraus und machte daraus eins seiner herrlichsten Bilder.[2]) Hier fließt das Grün des Waldes um das prachtvolle Braun der Stämme. Das hängende Tier im Vordergrund degradiert dasselbe Braun in allen Tonarten. So umhüllt die kostbarste Tonmalerei die gewaltige Plastik der Erscheinung und treibt zu einer geradezu einzigen Wirkung. Nicht nur im Mesdag-Museum, wo es nicht an schönen zeitgenössischen Bildern fehlt, behauptet dieses Werk einen Ehrenplatz. Man möchte es mal im Mauritshuis sehen, an der Seite der besten alten Holländer. Ich glaube nicht, daß es vor irgend einem der Glorreichen zurückstände. Der Vergleich ließe sich ohne alle konditionellen Erwägungen vornehmen. Man braucht nicht wie bei so vielen Modernen Reserven irgendwelcher Art zu machen

[1]) Sammlung Schwabach, Kerzendorf bei Berlin.

[2]) Das Bild scheint 1855 datiert. Doch dürfte die Zahl (sie ist nicht mehr deutlich erkennbar) wohl richtiger 57 heißen. Es ist wenigstens kaum anzunehmen, daß dies Fragment früher als die „Curée" entstand, die 1857 gemalt wurde.

und darauf hinzuweisen, daß unsere Zeitgenossen anderen Idealen dienen als die alten Leute. Das Bild ist ganz genau so gemalt wie ein alter Holländer. Beim Abtasten mit der Hand findet man nicht eine unebene Stelle. Ganz so geht es dem Abtasten des Auges. Es gleitet geschmeidig über die große Fläche und sättigt sich an allen Teilen, ohne irgendwo haften zu müssen. Die Schönheit des Materials, die man, ganz abgesehen von dem Kunstgehalt, bei alten Meistern als eine besondere, sagen wir, kunstgewerbliche Gabe noch mitgeschenkt bekommt, hat Courbet hier und in vielen anderen Werken gleichfalls dazu gegeben. Wir haben uns gewöhnt, von diesem Vorzug abzusehen, und er ist in der Tat nicht entscheidend, war es schon nicht mehr, als der ältere Rembrandt seine Flächen zu schmieden begann, und mußte eines Tages zugunsten anderer wichtigerer Momente aufgegeben werden. Es bleibt bei alledem merkwürdig genug, daß gerade der Fortschrittler der neuen Malerei in einem seiner typischsten Werke den Alten nahe blieb und die Vorschrift der Gildenmeister glänzend erfüllte.

Der große „Combat de Cerfs" von 1861, den Courbet, soviel ich weiss, während eines Aufenthalts in Frankfurt malte[1]), spielt in dieser Periode eine ähnliche Rolle wie vorher das „Atelier" und das „Begräbnis". Er sammelt die Resultate und breitet sie einheitlich aus. Da das Bild im Louvre die wenig vorteilhafte Stelle in der Nähe des Plafonds einnimmt, die man friedlichen Schulbildern zu geben pflegt, so gelangt der Besucher selten zu einem lebendigen Verhältnis. Es ist wie die meisten Gemälde dieser Zeit dünn gemalt, von sehr beschränkter Palette und birgt eine der schönsten Kompositionen des Meisters. Vor dem geradlinigen System von Bäumen bilden die drei

[1]) Aus dieser Zeit besitzt Trübner ein Selbstporträt Courbets. Nach Bayersdorfer war Courbet damals ein ganzes Jahr in Frankfurt. Aus der gleichen Zeit datiert der Einfluß auf Viktor Müller, der so segensreiche Folgen haben sollte.

FELSEN IN DER UMGEBUNG VON ORNANS.
Photo E. Druet, Paris.

LE RETOUR DE LA CONFÉRENCE (1862).
Photo E. Druet, Paris.

Hirsche ein kühn geschwungenes Ornament. Die glückliche Wahl der Pläne, das äußerst günstige Verhältnis der Gruppe zum Format und die ruhige Harmonie der Farben sorgen für die ganz ausgeglichene Wirkung. Das Bild ist eine Freske neuen Stils. Wäre es wie das „Atelier" aufgestellt, so würde man in ihm einen der seltensten Belege für die Monumentalkunst Courbets finden. Denn diesmal hat er eine Komposition getroffen, die trotz des Riesenformats das ganze Bild gleichmäßig beteiligt. Als Begleitstücke des Werkes, das hoffentlich einmal eine würdige Aufstellung erhält, könnten die anderen Gemälde desselben Salons von 1861 verwendet werden, die fast sämtlich das Weidwerk illustrieren. Die Ausnahme machte die „Roche Oragnon", eine Felsenpartie des Tales von Maizières, die Théophile Gautier für das Werk eines „magistralen Talentes" erklärte und in der sich bereits eine neue Phase Courbets meldet. Um die Mitte der sechziger Jahre, als die großen Waldbilder des „Puits Noir", die „Remise de Chevreuils" u. s. w. entstanden, kommt die Landschaft Courbets zur Blüte.

In der besten Zeit drängen sich Courbets Gaben zu einem geschlossenen Ausdruck zusammen. Die Kraft, die sich vorher auf Einzelheiten bedeutender, aber mitunter problematischer Art gerichtet hatte, floß jetzt in eine einzige gewaltige Form. Form klingt gewagt, wo es sich um Rhythmen des Pinsels handelt. Einem engen Spezialisten mag die Modellierung des „Proudhon" formaler als die Materie des „Puits Noir" erscheinen. Courbet selbst war sich darüber offenbar im unklaren. Denn er dachte nicht daran, konsequent festzuhalten, was ihm in Momenten glücklichster Eingebung gelang: die in einem einzigen Rhythmus wogende Fläche. Selbst auf seinen glänzendsten Werken dieser Zeit ist noch ein auf Reflexion, nicht auf Instinkt zurückgehender Rest von Materialverschiedenheit zu spüren, sobald er sich der

Staffage bedient. Die Rehe auf der „Remise de Chevreuils“ — das Erlauchteste von Tiermalerei — sind immer noch nicht vollkommen gelöste Bestandteile des Bildes. Noch in der kolossalen „Siesta“ des Jahres 1868, heute im Petit-Palais, kämpft die Gewalt des Braun-Weiß der Rinder mit dem Grün der Landschaft. Freilich ist dieser Kampf ein grandioses Schauspiel, und was man dagegen sagen kann, sind geringfügige Reserven. Immerhin genügt der Einwand, um die Landschaften ohne Staffage, wie den „Ruisseau du Puits Noir“ des Louvre und die von Haro vor einem Dutzend Jahren nach Amerika verkaufte Variante höher zu stellen. In ihnen tritt der Fortschritt, den Courbet in der Entwicklungsgeschichte bedeutet, und zugleich seine Größe am deutlichsten hervor.

* * *

Dieser Fortschritt beruht auf der Erkenntnis, daß das Ding an sich in der Kunst keine Rolle spielen darf, und daß man es unterdrücken kann, ohne sich eines überlieferten Stilmittels zu bedienen; daß nur die Kraft sich behauptet; daß die Form eines Baumes, und sei sie noch so schön, nicht imstande ist, den Wald zu ersetzen; daß das einzelne nicht das Organische der Masse enthält. Ich glaube nicht, daß Courbet durch Reflexion darauf kam, denn latent ist diese Einsicht in allen seinen Gemälden der Frühzeit zu spüren, und ganz ohne sie wäre auch der größte Maler nicht imstande, Kunstwerke hervorzubringen. Der Fortschritt war vielmehr eine logische, man könnte sagen, selbsttätige Folge der Früheren.

Zola nannte ihn einen Faiseur de Chair und hatte dabei nur die Weiber des Meisters im Sinn, die „Femme couchée“, die „Femme à la vague“, die „Femme au perroquet“ und wie sie sonst noch heißen; die Namenlosen, von denen Courbet die animalische Art, das Elementare ihres Wesens malte.

Wieder meldet sich die Erinnerung an die alten Meister. Wir haben herrliche nackte Frauen von Tizian und seinem Kreis und von Rubens. An beide denkt man vor Courbets Gestalten, ohne sie zu der Art des einen oder anderen rechnen zu können. Sie sind zu ungestüm für das ruhig atmende Fleisch der Venezianer und zu gelassen für die Rubenssche Pracht. Das Blond auf manchen Bildern und wie sich das Haar um die Haut legt, mag an den Flämen erinnern, die Pose wiederum Tizian nahe erscheinen. Es ist noch etwas anderes darin, das Tizian nur im Vorübergehen lockte und das uns zu gemäßigt erscheint, um es mit der größten Gabe des Rubens zu vergleichen: die Darstellung des Fleisches um des Fleisches willen. Man wird natürlich am leichtesten Beziehungen zu der Fleischmalerei Rubens' finden. In den „Baigneuses" sind sie sogar in der Wahl des Motivs deutlich. Nachher aber entfernt sich Courbet durchaus von dem größten Verherrlicher der Frau. Rubens hatte ein glänzendes Schema für das Nackte. Seine entblößten Märtyrer zeigen immer dasselbe bläuliche Grau, seine Frauen immer dieselbe Pfirsichblüte, auch wenn die Harmonie des Bildes nicht unbedingt auf diese Farben gestimmt ist. In seinen eigenhändigen Werken, zumal in den besten, ist die Harmonie getroffen; die anderen Farben richten sich nach der des Fleisches und überziehen diese zuweilen mit vermittelnden kontrastierenden Tönen. In anderen reißt die großartige Komposition und die Verve des Pinsels den Betrachter mit sich fort, auch wenn ihn die Farben verstimmen. Selbst in den vollkommen harmonischen Gemälden ist es scheinbar nicht so sehr die beruhigende Harmonie, die uns entzückt, sondern die Lebhaftigkeit der Bewegung, die uns erst nach einer herrlichen Treibjagd aufregendster Art die Beschaulichkeit gönnt. Im Anfang bestürzt uns ein Chaos, und Rubens' Größe macht, daß wir des Chaos

Herr werden. Courbet geht ganz anders vor. Er malt seine nackten Frauen mehr wie die Holländer ihr Stilleben. Ein sehr reizendes Beispiel hängt im Mesdag-Museum. Hier ruht eine blonde zarte Gestalt auf einem Bett mit rotem Kissen. Den grauen Hintergrund deckt zum Teil ein Vorhang aus dunklem Olive. Das Grau kommt sanfter in den Falten des weißen Lakens wieder und noch gemäßigter im Fleisch, wo es sich mit einem sehr zarten Ton des roten Kissens paart. Wie diese Farben stehen alle anderen zu einander in wohl geordneter Beziehung, teils in warmen Kontrasten, teils in organischer Mischung.[1]) Vermißt wird jede bedeutungsvolle Geste, jedes Moment, das zum Dramatischen treiben könnte. Dagegen sind die Formen vollendet plastisch gebildet und wundervoll in den Raum komponiert. Die Frauen liegen so, wie man einen angenehmen Gegenstand nicht besser legen kann, um ihn so günstig wie möglich mit den anderen Dingen desselben Rahmens zusammenzubringen.

Es versteht sich, daß dies kein neues Verfahren ist, das Courbet entdeckte. Die Schönheit jedes Gemäldes geht, mehr oder weniger kontrollierbar, auf dasselbe Prinzip der Anlage zurück. Nur liefert in allen anderen Gemälden von der Frau der bewußte oder unbewußte Symbolismus des Künstlers eine entscheidend erscheinende Zutat. Dieser hebt die Frau durch eine geistige Beziehung hervor, malt sie deshalb, sei es auch nur in Nuancen anders wie den Rest und läßt unseren Genuß von der Schönheit des Hervorgehobenen auf das übrige des Bildes zurückstrahlen. Tizians ruhende Venus, in der Tribuna, ist die Königin des Bildes, die mit ihrer Schönheit spielt. Ein Hauch von ihr ruht auf allen Dingen des Gemachs. Rubens Weiber in den Bacchanalen teilen

[1]) Auch die Harmonie der beiden hier wiedergegebenen Bilder mit ruhenden Frauen ist auf ähnliche Art gewonnen.

ihre Raserei den Genossen mit, oder, was sie und ihre Genossen treibt, ist ein wilder Liebesinstinkt, der schnell die Brücke zu unserer Deutung schlägt und das durch den Pinsel rücksichtslos Zusammengefaßte zur gesteigerten Empfindung wandelt. Auch für Courbet bleibt die Frau die Hauptperson, aber nur insofern, als sie sich von einer Gardine oder einem Kissen oder irgend einem anderen Gegenstand durch den größeren Reichtum an Flächen und Linien, an Farbe unterscheidet. Die Frau ist nur das reichste Detail des Bildes, nicht das Subjekt. Er unterstreicht dieses Verhältnis, faßt die Frau so äußerlich wie möglich und erfaßt dadurch ihre allein darstellbaren Eigenschaften mit bewunderungswerter Intensität.

In dieser Anschauung machte Courbet Fortschritte. Er übertrug seine Auffassung der „Chair", die in allem, was gemalt werden kann, nur Materie erblickt, auf die ganze Natur und gelangte notwendig da zur größten Wirkung, wo es sich um eine besondere Vielheit der Objekte handelt, in der Landschaft. So schön seine Frauen und Tiere sind, man merkt deutlich, daß sie seinem Ehrgeiz nie ganz die Aufbietung aller individuellen Kräfte gestatteten. Der merkwürdige Dualismus seiner Begabung, gleichzeitig besonders begünstigt zu sein, der Malerei einen Fortschritt zu bringen und alle Werke der Vergangenheit zu konservieren, trieb ihn immer, wo das Motiv die Konkurrenz mit den alten Meistern nahelegte, mit den Mitteln der Vorgänger zu arbeiten. Er nahm seine ganze Kraft nur in der Landschaft zusammen, dem verhältnismäßig am wenigsten von den Alten eroberten Feld, und gab tatsächlich eine neue Auffassung von der Natur, weil er neue, d. h. weitergehende Konzentrationen der Vielheit erreichte. Als er nur an sich selbst dachte, bekam die Materie seiner Bilder ein vollkommen neues Gesicht. Das Kolorit der Flämen verschwand, die auf das Abgeschliffene

der Fläche gerichtete Sorgfalt trat zurück. Aus dem Pinsel wird ein neues Werkzeug — Pinsel, Bürste, Messer zugleich. Courbet malt in seinen besten Bildern nicht mehr, sondern schmiedet, modelliert, kleistert seine Flächen. Und daraus entstehen Wirkungen, die den altmeisterlichen Courbet, so groß er sein mag, weit hinter sich lassen.

Die ganze Geschichte der Malerei ist ein immer weiter greifendes Öffnen der Fläche. Immer lebendiger wird die Epidermis des Bildes, immer näher rückt das Symbol der Natur, immer weiter, umfassender wird der Begriff der Form. In dieser Entwicklung gelingt Courbet für unsere Zeit eine Entscheidung. Er macht die Schönheit des Nackten, nicht nur des Weibes, viel mehr noch der Landschaft zum Bilde, entkleidet von allem, was nicht aufs Auge wirkt. So entsteht eine neue Synthese der Elemente der Landschaftsmalerei, eine neue Materie, die dem Wasser, dem Wald, dem Felsen, der Erde ein gemeinsames Merkmal abringt. Mit ihm stellt Courbet ihre Gesamtheit dar. Er malt die Natur nicht wie etwas Objektives, sondern vereint sich mit ihr. Seine Pinselstriche sind Frucht-Atome des Lebens, das unter der meisterlich gebundenen Erscheinung mächtig atmet.

Damit verglichen ist die Landschaft der Alten trotz aller dekorativen Reize matt. Kein Primitiver rührt an diesen Impuls, der alle Empfindungen in Kraft verwandelt. Die stärkste Linie wirkt daneben wie winziges Detail. Wohl ist die neue Form in letzter Instanz ein konventioneller Begriff wie die Linie — auch wenn es lange genug dauerte, bis man ihn erkannte — aber das Wissen von diesem Begriff bleibt von der Wallung des Instinktes umhüllt. Die Form bleibt Form, gibt nichts an den Verstand ab, wirkt so natürlich wie die Natur selbst, bei der wir ja auch das Schöne längst empfunden haben, bevor wir fragen, woher es stammt — wenn wir uns überhaupt die Frage vorlegen.

Von den Landschaftern des 17. Jahrhunderts aber scheidet Courbet das, was ihn selbst von seiner altmeisterlichen Periode trennt. Ihn unbedingt über sie zu stellen, wäre Verkennung ihrer Eigentümlichkeit und der Notwendigkeiten der Entwicklungsgeschichte. Der wesentliche Reiz, den wir in ihnen finden, gehört ihnen und ist in gleicher Art nicht zu übertreffen. Courbet hat ihn bei Seite gelassen. Wohl aber erfaßte er, was ihnen in ersten Andeutungen vorschwebte: den Ersatz der glatten Fläche durch die Arabeske des Farben-Auftrags. Zwar besaß Rembrandt wie wenige nach ihm das Geheimnis der Hieroglyphe des Pinsels, die das sprühende Leben enthält, aber übte sie mehr am Porträt, um zu dem mit nichts vergleichbaren Ausdruck seiner Menschen zu gelangen. Vermeer war Pfadfinder in der Landschaft und bildete sich dafür ein besonderes Schema, das seinen berühmten Kanal wie von anderer Hand gemalt erscheinen läßt, aber blieb auch dabei der intime Holländer. Manche Prärien Cuyps verbinden mit gehauchter Tonkunst, die ihn in die Nähe Poussins bringt, die Kühnheit stark aufgesetzter Reflexe, den goldigen Spritzern Rembrandts ähnlich. Aert van der Neer überzog seine Brettchen mit einem dunklen Bernsteinglanz, der die kostbarsten Lacke Japans aussticht und malte darin vom Mond beleuchtete Dörfer von verblüffendem Realismus. Er und van Goyen deuten schon mit den gekritzelten Silhouetten ihrer Hintergründe die Handschrift ihrer Enkel an. Aus Hunderten von Bildern sproß der Samen. Wir hätten nichts, wären nicht die Alten gewesen. Aber zu reichen Garben ist die Saat gediehen. Die Eigenart der Vorfahren, die Kombination kostbaren Kolorits mit den Impressionen des Naturkindes, die dem Liebhaber der Holländer das Wasser im Munde zusammenzieht, haben wir nicht, und wer die Neuzeit recht versteht, begreift, daß darauf verzichtet werden

mußte. Unsere Kunst bedurfte breiterer Flächen, um unseren dumpfen Sinn mächtig genug zu erschüttern, eines stärkeren Pathos, um den Willen der Seltenen zu äußern. Je gewaltsamer die Zeit das Genie bedrängt, um so rückhaltloser zeigt sich sein Temperament, um so reiner tritt das Unpersönliche hervor. Man könnte Courbet, im Vergleich zu den Malern der holländischen Kanäle, einen Dramatiker nennen, auch wenn er nie ein Drama gemalt hat. Seine Kraft war in sich dramatisch, denn sie gewann lediglich aus der Fähigkeit, die Erscheinung zu durchdringen, das Zusammenfassende dramatischen Schwungs. Daher bedurfte er nicht des Gegenständlichen, ja es schädigte ihn. Je reduzierter, je weniger psychologisch, je geistloser der sogenannte Inhalt, um so reicher, bis zum Dämonischen stürmischer, bis zum Erhabenen gewaltiger das Gemälde Courbets.

AU BORD DE LA MER, 1865. 0,65 × 0,81.
Photo Durand-Ruel, Paris.

FEMME COUCHÉE.

DAS NEUE PROGRAMM

MAN begreift, wie weit sich die Anschauung Courbets von der gewohnten Methode entfernt, durch die szenarische Komposition des Gemäldes zu wirken. Auch der Naturalist, der nur das Gesehene darzustellen meint, wählt die Natur so, wie sie sich am besten für seine Zwecke ausnimmt, korrigiert sie daraufhin, um durch das Gegenständliche charakteristische Wirkungen dieser oder jener Art zu erzielen, d. h. komponiert. Für Courbet dagegen trat die räumliche Bedeutung des Gegenstandes — ganz abgesehen von der symbolischen, die überhaupt für ihn nicht existierte — immer mehr zurück. Er, der so viel nach Form rang, zielte gleichzeitig darauf hin, das Gemisch der Natur zu malen, nicht die Form des einen oder anderen Dinges. Selbst das Licht und

die Luft verloren für ihn die hervorragende Wichtigkeit. Er hat sich übrigens nie bewußt mit Licht-Problemen beschäftigt. Die Landschaft, von 1860, im Amsterdamer Stedelijk Museum, wo er mal ausnahmsweise dem Spiel der Atmosphäre nachging, wirkt auffallend flau und stumpf. Die Luftleere im „Proudhon" und vielen anderen Bildern trieb die Zeitgenossen zu manchem berechtigten Vorwurf. Nur ließen sie außer acht, daß Courbet seiner ganzen Art nach nicht anders sein konnte, solange er die Reinheit seiner Formen bewahren wollte, und daß der Verzicht auf einheitliche Lichtwirkung oder besser auf die Betonung der einheitlichen Lichtwirkung mit seiner Abneigung zusammenhing, die Pracht seiner Realitäten zu schmälern. Es ist eine der vielen Merkwürdigkeiten dieser Künstlerlaufbahn, daß derselbe Mensch, der sich in dieser Abneigung Ingres näherte, nachher die Natur sozusagen in einen Mörser tat, um zu einer absoluten Einheit zu gelangen. Aber auch hier wiederum ist es nicht die Rücksicht auf Licht und Luft, was ihn treibt. Nicht die Luft leuchtet auf seinen späteren Bildern, sondern die Farbe. Das Partikel Farbe, wie er es auf der Leinwand formte, wird der Träger aller der suggestiven Momente, die in gelungenen Bildern seiner Vorgänger den Eindruck des Organischen hervorrufen. Er reduzierte sozusagen die Sprache des Malerischen auf Naturlaute. Es bedurfte dafür seiner außerordentlichen Beherrschung aller nur erdenklichen Mittel des Berufs und kaltblütiger Kühnheit. Daß aber dies Verfahren auf Betrachter, die gewohnt waren, aus den Händen des Künstlers gebundene Vorstellungen, abgeschlossene Gedanken zu empfangen, wie die Sprache eines Wilden wirkte, kann uns kaum wundernehmen. Die generalisierende Behandlung empörte um so mehr, wo sie sich auf den geheiligten Leib des Menschen erstreckte. Courbet sah in dem Menschen so gut ein Stück Fleisch wie

in dem Ochsen, den er seinen Schülern als Modell gab, und der Ochse war ihm so gut ein Stück Zellengewebe, wie die Borke des Baumes oder der bemooste Felsen. Das Publikum empfand das als persönliche Beleidigung. Jeder Betrachter identifizierte sich unbewußt mit den Helden der Bilder — auch wo Ochsen die Helden waren — und fühlte sich als vegetative Materie behandelt. Daß Delacroix, wenn er den „Christ im Olivengarten" wie ein Stück zuckenden Fleisches auf den Boden warf, im Grunde dieser Anschauung nicht fernstand, entging dem Romantiker selbst und seinem Kreise. Auch Delacroix generalisierte wie jeder Maler, der danach trachtet, das Einzelne zum Ganzen zu verbinden. Er stellt ausdrücklich im Journal das Genie schlechtweg als die Gabe, zu generalisieren, hin und sucht gerade mit diesem Satz Courbet zu widerlegen.[1]) Der Schein, daß er etwas anderes als Courbet tat, war selbst für seine Weisheit überzeugend. In Wirklichkeit war der Unterschied nur der, daß Delacroix den spirituellen Beweggrund, der ihn zum Generalisieren trieb, ahnen ließ. Er versteckte nicht seine persönliche Teilnahme, die ihn so handeln ließ, sondern zeigte sie vielmehr im dramatischen Stoffe; ein unbewußter und unwesentlicher Kompromiß, der nichtsdestoweniger die Zuschauer gefangen nahm. Man nahm Courbet für etwas prinzipiell anderes, das vielleicht — im besten Fall — respektabel war, aber durchaus nicht das Eigentliche der Kunst sehen ließ. Selbst ein so überzeugter Verehrer Courbets wie Duret stellte noch 1867 die „Absence d'imagination" und „Absence d'emotion" des Freundes als Tatsache hin[2]) und übersah, dass er damit den Künstler leugnete. Denn ohne Erregung gibt es keine Kunst.

Auch Courbet war erregt. Ohne das wäre er nie

[1]) Journal II, 159.
[2]) In dem zitierten Buch „les Peintres Français".

auf den Gedanken gekommen, zu malen. Er sprach das einmal, als ihn jemand fragte, wie er seine Landschaften male, wörtlich aus, indem er erwiderte: „Je suis ému". Das Wort wie alle anderen diente, zumal er es mit dem Akzent des Provinzlers sagte, nur wieder dazu, ihn lächerlich zu machen. Sicher fand Lafenestre wenig Verständnis bei seinen Lesern, als er bei seiner Salonbesprechung über Corot und Courbet sagte, daß es tausend Arten der Erregung durch die Natur gäbe und daß Courbet in nicht geringerem Maße erregt sei als Corot, nur auf andere Weise.[1]) Man begriff nicht, daß in Courbet das Medium der Erregung nur um eine Station tiefer gerückt war, und diese Verschiebung notwendige Modifikationen der Wirkung auf den Betrachter — der Gegenerregung — zur Folge hatte. Man ahnte nicht, daß sich hier eine der Wandlungen vollzog, die die Geschichte schon Dutzende Male vorher erlebt hatte.

Denn was anderes unterscheidet eine Kunstepoche von der vorhergehenden, eine Menschheit von der anderen, wenn nicht diese Wandlung. Das Objekt, die Welt, der Gegenstand, das Gesetz, alles das bleibt immer dasselbe. Nur das Subjekt wechselt, das heißt, die Erregung, die Lösung. Die Maße erneuern sich. Jede Veränderung des Maßstabes aber empört die Menge und muß sie empören, denn sie vollzieht sich gegen ihren Willen und nimmt für sie daher sofort den Charakter der Demütigung an, auch wenn es sich nur um ästhetische Dinge handelt. Delacroix malte die Dinge wie Schlachtenbilder, das ließ sich der Mob gern gefallen, auch wenn er durchaus nicht schlachtenmäßig gesinnt war. Courbet malte sie wie Stillleben; das wurde als gefühllos empfunden. Generalisieren war des einen Kunst wie die des anderen, nur der Generalisator wechselte. Dabei war die Art Courbets ursprünglich durchaus nicht unediert. So hatten schon

[1]) L'Art vivant (S. Fischbacher, Paris 1887).

im Prinzip viele Holländer gemalt. Nur rührte, so schien es, ihre Art zu generalisieren von einer Anschauung her, deren burschikose Sorglosigkeit die Nachlebenden amüsierte. Das Genrehafte half ihnen. Denen freilich, die ohne jede Rücksicht über das Genrehafte hinausgingen, wie der alte Rembrandt, bekam die Methode schlecht. Über die zweite Anatomie mögen die Leute nicht weniger erbost gewesen sein, als die Zeitgenossen Courbets über die „Femme couchée". Noch dazu tat Courbet persönlich alles, um seine Art dem Publikum noch verabscheuungswürdiger zu machen. Er barst vor Lachen, wenn man ihm von Seele sprach, und fand nicht die Zeit zur Einsicht, noch die Worte, noch war er sich selbst im Grunde bewußt, daß über den Begriff Seele auch in seinen Sachen sehr wohl zu diskutieren war, sobald man sich nicht darauf beschränkte, immer nur die Seele malender Dichter in Aktion sehen zu wollen.

Denn es wäre nicht verwegen, ihn zu der Romantik zu rechnen; nicht zu der Romantik der Delacroix-Schwärmer, wohl aber zum weitesten Gebiet der Delacroixschen Kunst, wenn man diese, allen literarischen Beiwerks entkleidet, auf ihr Wesen untersucht. Wir fanden im Anfang Beziehungen zum Maler der Dantebarke. Diese verschwinden im Laufe der Jahre, aber treten in der Blütezeit, den sechziger Jahren, wieder hervor. Nur weniger wörtlich, auf größerem Fuß, in einer des Künstlers würdigeren Weise. Nicht in der Legende ruht Delacroix' Bedeutung, sondern in seiner dämonischen Fähigkeit, die Fläche vibrieren zu machen, in der Musik seiner Bilder, die gleich groß, gleich ungehemmt vom Inhalt, gleich reine Leidenschaft erscheint, wie die Töne seines Freundes Chopin. Mit anderen Mitteln zielte Courbet auf ähnliche Wirkung. Es gehörte nichts so sehr als seine Phantasie dazu, um die Flecken zu erfinden, aus denen er die Materie seiner Bilder schuf,

nichts so sehr als sein stahlhartes Temperament. Daß er uns so anders als Delacroix erscheint, ist vielleicht weniger seine Schuld als die unsere, da wir uns so schwer vom Gegenstand losmachen und von der größeren Versteecktheit seiner Romantik betrogen werden. Leichter wird der entfernte Anschluß an Daumier erkannt. Ihn sahen schon die Zeitgenossen und benutzten ihn natürlich zur Heruntersetzung Courbets. Man warf ihm vor, sich an Daumiers Karikaturen zu inspirieren und Hogarth den Rang streitig zu machen. Das erscheint uns heute weniger als Schimpf als vor 50 Jahren, als man mit diesem Vergleich sowohl das fiktive Vorbild wie den vermeintlichen Nachahmer schmälern wollte. Daumiers starklinige Zeichnungen mögen Courbet wohl gefallen haben, auch wenn er sich aus anderem Holze fühlte. Näher aber war ihm der große Maler Daumier, der Schöpfer des „Waggon de III. Classe" usw. In manchen Skizzen Courbets wie der neulich im Pariser Handel aufgetauchten prachtvollen Studie zu dem „Retour de la Conférence", dem Hauptwerk des Jahres 1862, glaubt man einen Niederschlag Daumiers zu finden. Noch deutlicher, ja ganz unverkennbar ist die Beziehung zu einem anderen, von Delacroix und Daumier hochgeschätzten Meister derselben Zeit, zu Decamps. Decamps und Courbet sind nahe Verwandte, nicht nur als Tiermaler, als die sich beide derselben breiten Art bedienen — die beiden Hunde auf der „Curée" sehen den berühmten Kötern Decamps' ähnlich —, überhaupt als Bildnismaler, wenn man die Fleischmalereien Courbets so nennen kann und auch Bildnisse von Vierfüßlern als Portraits zuläßt. Es ist dieselbe Sachlichkeit, die auf gleichem Wege zum Monumentalen führt. Als Decamps in jungen Jahren die „Défaite des Cimbres", heute im Louvre, malte, — eins der glorreichsten Zeugnisse der französischen Kunst, das weit über alles, was ihn später populär gemacht

LE RÉVEIL, 1864. 1,955×1,45 m.
Sammlung Prince de Wagram, Paris.

LE RÉVEIL (Ausschnitt), 1864.

hat, hinausging — ließ er die Menschen-Herden aus dem Boden wachsen und erzielte damit die unbeschreibliche Massenwirkung. Fast brauchte man die Herden gar nicht zu sehen, um denselben Eindruck des ungeheuer belebten Gefildes zu haben, so eigentümlich dramatisch ist die Fläche gestaltet. So dachte Courbet und darin wurde er von dem Anblick des größten Genies jener Generation, dem Keim aller anderen, bestärkt, von Géricault. Auch Géricaults Spuren fanden wir schon am Anfang. Es schien ein mehr zufälliges Zusammentreffen, wenn auch feststeht, daß Courbet in jungen Jahren den anderen kopiert hat. Aber gerade in der reifsten Zeit tritt uns der Maler des „Medusenflosses" deutlich vor Augen, nicht so sehr in bestimmten Bildern — wenn schon manche Landschaften Géricaults, z. B. das prachtvolle Bild, das gegenwärtig bei Haro hängt, den Vergleich herauszufordern scheinen — vielmehr als Anschauung, als Temperament. Dieselbe Dramatik, die Géricault ohne äußerliche Handlung einer Physiognomie, einem Pferd, einem Terrain, und sei es auch noch so flach, zu geben wußte, die Dramatik, die in der Erfassung der Begebenheit und in der Wucht der Wiedergabe, im Nerv der Hand liegt, hat auch Courbet erwiesen. Nicht so verlockend, das sei dem großen Vorgänger gern zugegeben, der in jedem Bild die in alle Tiefen dringende Generosität eines meteorähnlichen Daseins ahnen läßt; nicht so reizvoll durch die herrliche Koloristik, die Géricault noch zuletzt eroberte. Courbet blieb immer von altmodischer Palette. Auch fehlt ihm des jungen Giganten Hellenentum, und das Proletarische mancher Äußerlichkeiten des Pseudo-Sozialisten lag der geborenen Noblesse des Kavalier-Malers fern. Aber die Kraft des Instinkts, die Unerschrockenheit zur Kraft ist beiden gemeinsam. Beide wußten, wo das Geheimnis der größten Wirkung liegt. Die Eroberungslust, die aus Géricault hervorbricht, schmettert

ihren Optimismus auch in Courbet heraus, und in der Befruchtung, die dieser Optimismus auf die Zeitgenossen oder Nachkommen ausübte, reichen sie sich die Hände.

Géricault geleitet Courbet zur Schwelle seiner letzten Phase seines Künstlertums, die man die seiner reinen Vernunft nennen könnte, einer kurzen, aber unvergänglichen Epoche. Die letzte Stufe selbst ist Courbet ganz allein gegangen. So viel der Einflüsse sind, die sich vorher verfolgen lassen, denen er mit vollem Bewußtsein, nach seinem eigenen schönen Eingeständnis, nachgab, zuletzt finden wir ihn auf einer einsamen Höhe, die wohl nach ihm mit seiner Hilfe wieder erreicht wurde, nicht vor seiner Zeit erstritten worden ist. Es ist die Periode, aus der das späteste Louvrebild, die „Woge", stammt. Sie ist wiederum durchaus nicht zeitlich zu präzisieren. Es gibt eine Menge gleichzeitiger Bilder, Portraits namentlich, die keinerlei Beziehung zu ihr verraten und ebensogut zehn Jahre vorher gemacht sein könnten.

Um die Mitte der sechziger Jahre beginnen die Marinen von Trouville. Sie sind Legion. Castagnary behauptet, daß Courbet täglich eine in ein paar Stunden malte; im Sommer 1865 sollen allein deren vierzig entstanden sein. Es waren zuerst ruhige Plan-Schilderungen von glänzender Einteilung, in denen die Perspektive nur durch die Tönungen des Wassers unter den verschieden auffallenden Lichtstrahlen belebt wird. Sein berühmtes Wort „Le paysage est une affaire de tons" gilt nirgends mit so viel Recht wie von seinen Seebildern. Seebildnisse könnte man sie nennen. Er malte sie anfangs mit Liebe, fast mit Zärtlichkeit, so behutsam ging er der blauen Fläche nach, die ihren Schein in den Himmel wirft und von dort wieder reflektiert wird. Jedes der folgenden Jahre kam er wieder und mit jedem Jahre näherte er sich mehr dem Element. Er wurde hier zum Dichter. Die „Femme à la vague" der Sammlung Faure in Paris, 1868 gemalt,

für Courbet vielleicht nur die Studie eines nackten Oberkörpers im Wasser, wurde ein gewaltiges Symbol. Noch einmal legte er hier alle Kraft in die Plastik eines Frauenleibes, modellierte die Brust, die über den Kopf verflochtenen Arme mit größter Meisterschaft und erhielt trotz der minutiösen Malerei des Körpers so vollkommen den Rhythmus des Meeres, daß man in der Frau eine Personifizierung der Wellen vor sich zu haben glaubt.

Aber nichts kommt der Macht des Ausdrucks gleich, mit der er um diese Zeit das Element selbst ohne alles Beiwerk darstellte. Er faßte den Ausschnitt des Meeres immer enger, machte es hier gerade so, wie mit vielen gleichzeitigen Landschaften, wo er — man denke an die Grottenbilder — den Felsen oder die Erde dem Beschauer ganz nahe rückt und einen Einblick in das Innerste der Materie öffnet. Bei dem Meer kommt die Bewegung hinzu. Er war ein noch leidenschaftlicherer Schwimmer als Jäger. Man fühlt es in den letzten Marinen: sie sind von der Liebe zum Wasser gemalt, vom Meere, nicht vom Lande aus gesehen; die Wellen, wie sie dem mit ihnen Ringenden erscheinen. Er stellte in großem Format mit einem verhältnismäßigen Minimum von gesehenem Raum das Maximum von Kraft dar, Querschnitte durch das ganze tobende Kräfte-Chaos des Meeres.

Die „Vague" des Louvres von 1870 ist ein Höhepunkt dieser Zeit. Nicht der einzige. Es gibt sicher ein Dutzend Varianten; zwei davon sind in deutschem Besitz, eine der größten seit kurzem in der Berliner Nationalgalerie, die auch eine kleine Landschaft aus den sechziger Jahren besitzt; eine nicht so bedeutende im Stedelijk Museum von Amsterdam, eine andere ist hier abgebildet. In der Louvre-Fassung ist das Verhältnis des Wassers zu dem blaugrauen Himmel außerordentlich schön, dagegen stört neben dem gewaltig brandenden Meer das gar zu Gegenständliche der Kähne am Ufer und

das Ufer selbst. Sein alter Fehler, den Delacroix rügte, ist selbst jetzt noch nicht überwunden, man ist beinahe geneigt, auch darin ein Zeichen seiner Stärke zu sehen. Es ist derselbe Fehler, der die glänzenden Grottenbilder um eine Nuance trübt. Auf einem von ihnen sitzt ein Mensch in der Höhlung, auf einem anderen sieht man ein paar Rehe. Die Verhältnisse dieses Beiwerks zu dem Rest sind ganz verfehlt. Nicht nur die Größenverhältnisse, vor allem die des Materials. Das Gestein ist empfunden, in eine neue wunderbare Materie übertragen, nicht das Detail ist gegeben, so nahe man davor zu stehen meint; die Gewalt dieser tragenden und getragenen, zusammengewachsenen, aufeinandergeschweißten Massen ist gemalt. Die Staffage wirkt daneben wie Spielerei. Das merkwürdige ist, daß man sich gar nicht vorstellen kann, wie sie gemalt sein müßte. Die Einsamkeit dieser Massen lebt so gewaltig, daß der Gedanke an lebende Wesen nicht aufkommt. In der Berliner Fassung der „Woge" ist das Ufer auf ein winziges Stück der linken Seite beschränkt. In anderen sieht man nur das Meer und den Himmel. Nie ist ihm gelungen, seine brausenden Wogen glaubhaft mit Schiffen zu bevölkern. Das Menschliche wirkt im Rahmen dieser Naturbilder wie willkürlicher Frevel.

Mit dem Jahre 1870 überschreitet Courbet den Gipfel seiner Kunst und steigt schnell zu Tal. Er versuchte in der Kommune eine Rolle zu spielen und litt dabei Schiffbruch. Welcher Art sein Unrecht war, ob er verdienterweise verurteilt wurde, ob die Freunde im Recht sind, die ihn selbst von jeder Schuld an der Zerstörung der Vendôme-Säule rein zu waschen suchten, interessiert uns heute nicht mehr. Seine Teilnahme an der Politik war eine der vielen Disharmonien seines Lebens, und wie alle anderen rührte sie von Überschuß an Kraft her. Er hielt die Politik für einen Bierulk und fand Leute, die den Politiker ernst nahmen, anstatt den Künstler laufen zu

lassen. Mir scheint übrigens, es ließen sich in gewissen Reden des großen Patrioten Davids nicht weniger ernste Argumente für die säulenstürzende Gesinnung finden, die man Courbet vorwarf.

Die späteren Jahre haben außer Portraits noch viele Stilleben gebracht, in denen seine Freude an der Materie den letzten Sieg feierte. Ein sehr schönes, helles Selbstporträt, 1871 im Gefängnis von S. Pélagie gemalt, heute im Mesdag-Museum, als Pendant des merkwürdigen Selbstporträts Delacroix', zeigt die Kombination einer markigen Strichmalerei mit feinster Tonkunst in Haar und Bart, eine Kombination, wie sie nur dem Tausendkünstler gelingen konnte. Die Stilleben derselben Zeit geben ein letztes Rätsel zu lösen auf. Nichts ist merkwürdiger, als daß Courbet noch in dieser Zeit, nach den glänzenden Landschaften und Marinen ganz die dort gefundenen Resultate außer acht läßt, und seine Früchte wie ein alter Meister malt. In derselben Haager Galerie findet man ein Bild mit fabelhaften Äpfeln, gleichfalls im Gefängnis entstanden. Die Früchte glühen wie die Gesichter auf dem „Enterrement", nur viel zarter und reiner, mit ganz dünnem Pinsel gerundet. In dem herrlich geglätteten tiefroten Material spiegeln sich weißliche Lichter. Die Äpfel liegen vereint mit einer Ente und einer blauen Delfter Vase in einer — Landschaft. Ein stattlicher brauner Baum belebt den zweiten Plan, und dahinter dehnt sich ein prachtvoller weißgrauer Himmel. Noch frappierender ist das Arrangement in dem ähnlichen, aber nicht ganz so gelungenen Stilleben des Amsterdamer Ryksmuseums.[1]) Die Äpfel sind wieder in dem glühenden Rot, nur einer sticht in prachtvollem Gelb heraus. Die Landschaft ist hier noch mehr als im Haag so behandelt, als wären die

[1]) Datiert 1872. Übrigens der einzige echte Courbet des Ryksmuseums. Die beiden Landschaften sind gefälscht.

Äpfel große handelnde Personagen. Der Baum hinter ihnen müßte von Rechts wegen viermal so groß und die rötliche Landschaft um ebensoviel umfangreicher sein. Und selbst dieser grobe Schnitzer in der Perspektive, offenbar die Folge der ungewohnten Malerei ohne Vorbild, wird durch die vollendete Materie überwunden. Der Betrachter glaubt angesichts dieser Schönheit eher, sich selbst zu irren, als daß er wagen möchte, dem Meister einen ganz offenkundigen Fehler nachzuweisen.

Große Werke hat der Verbannte nicht mehr geschaffen. Von der Pariser Katastrophe abgesehen, mag seine wenig geregelte Lebensweise, namentlich übermäßiges Trinken, sein frühes Ende verursacht haben. Er starb im Schweizer Dorfe La Tour de Peilz am letzten Tage des Jahres 1877, im Alter von 57 Jahren.

MARINE circa 1870. 0,65 × 0,54.
Photo Durand-Ruel, Paris.

Detail aus den „DEMOISELLES AU BORD DE LA SEINE", 1857.
P. Cassirer, Berlin.

COURBETS STELLUNG IN DER KUNST

Überblickt man das ganze Werk, soweit das überhaupt möglich ist, so wird die Entwicklung einigermaßen deutlich. Wir sehen mindestens einen Gang, und daß dieser nicht der einzige ist, daß das Problem sich nicht kategorisch lösen läßt, erhöht das Interesse statt den Künstler zu verkleinern. Wir begreifen, daß die Weichheit der vierziger Jahre weichen mußte, um die entscheidenden Werke zur Zeit des „Begräbnisses" zu ermöglichen; daß die Atmosphäre, aus der diese entstanden, von dem gewaltigeren Material des späteren Landschafters ersetzt werden mußte. Wir sehen die immer mächtigere Einheit, die schließlich

in den Waldbildern, zuletzt in den Marinen hervortritt, und können uns denken, daß der immer wieder auftauchende Gegensatz zwischen der Modellierung der Einzelheit und der Generalisierung notwendig war, um das Ende so prächtig zu gestalten.

Es nimmt uns heute wunder, daß niemand zu Lebzeiten des Meisters auf diese für die künstlerische Betrachtung wesentlichste Seite wies, mindestens das geradezu einzige Zusammentreffen der wichtigsten Probleme der Malerei in einem Menschen andeutete; daß man über alles mögliche mit Recht oder Unrecht stritt, ohne vor allem die über jeden Zweifel erhabene künstlerische Gesinnung Courbets festzustellen. Diesem Komplex von Erscheinungen Beschränkung vorwerfen, Courbet abtun, indem man ihn einen dummen Kerl nannte, wie es in fast allen Arbeiten über ihn bis in unsere Tage geschehen ist, scheint mir der Gipfel von Unverstand. Es kommt mir gerade so vor, als wollte man unsere Zeit, weil sie kompliziert ist, dumm nennen, und es ist ebenso unsachlich und häßlich wie der oft geübte Versuch, bewunderungswerte, nützliche Taten eines Menschen nach subalternen Beweggründen persönlicher Art zu durchforschen. Man entgegnet zuweilen dem Kritiker, der einem Maler am Zeuge flickt, er habe kein Recht zur Schärfe, weil er es selbst nicht besser zu machen vermöchte. Der Vorwurf ist unsinnig. Anders steht es, wenn der Kritiker sich an persönliche Dinge hält, wie es alle Biographen Courbets bis heute getan haben. Ihnen, die Courbet als Dummen verspotten, könnte man mit Recht das Wort zurückgeben. Denn dieses Argument hat hier nichts zu tun, selbst wenn es wahr wäre. Mag der Künstler aus Dummheit kluge Dinge tun, oder ihn der Zufall treiben, das sagt vom Effekt seiner Handlung noch nicht das geringste. Courbets viel berüchtigte Dummheit ist ein biographisches Detail zweiter Ordnung. Ge-

wiß wirkt, was wir an Aussprüchen von ihm haben und von manchen Handlungen wissen, nicht bedeutend. Aber, liegt es nicht nahe, daß ein Mensch, der als Künstler alles konnte, was er wollte, und zu dem schier allmächtigen Können aus niederer Geburt emporstieg, ohne je trotz aller Anhänger vernünftige Kameraden als Freunde zu finden, daß dieser Mensch die Bewußtheit und Klarheit als Künstler mit Schwächen anderer Seiten seiner Intelligenz bezahlte! Man braucht kein Genie der Analyse zu sein, um die Zusammensetzung von größtem Künstlertum und Allzumenschlichem zu begreifen: das von alkoholischer Einbildung gehetzte Genie, das verurteilt war, den Sinn eines schlauen, gewinn- und herrschsüchtigen Bauern mit sich herumzutragen und sich den groben Leuten seiner Umgebung in der halb von Rabelais, halb aus Don Quichotte gemachten Maske zu produzieren. Das einzige vernünftige Buch, das es bis heute über Courbet gibt, ist die derbe Psychologie eines Kneip-Kumpanen, der sich scheinbar begnügt, die Streiche und Späße des Menschen aufzuzählen, und dabei so aufrichtig verfährt, daß aus der Tragikomik das wahre Gesicht des Künstlers merkwürdig ergreifend hervorschaut.[1])

[1]) Gros-Kost: Courbet, Souvenirs intimes (Paris, Derveaux, 1880). Wie ich höre, arbeitet Riat an einem Courbet-Werk, das bei Floury, Paris, herauskommen soll, wodurch hoffentlich diesem empfindlichen Mangel der französischen Literatur abgeholfen werden wird. Noch in dem dieses Jahr erschienenen Buche von George Lanoë „L'Histoire de l'Ecole française de Paysage depuis Chintreuil" (Nantes, 1905. Société Nantaise d'Edition) wird das Urteil über Courbet nicht modifiziert. Die Kritik der Bilder stützt sich auf die bekannten Quellen. Über das „Atelier" heißt es: „Cette immense toile est fort mauvaise" etc. Während ich dies korrigiere, bringt die Zeitschrift „Kunst und Künstler" (B. Cassirer, Verlag, Berlin, Augustheft) einen Aufsatz des Grafen Keßler über Whistler, in dem energisch auf die Notwendigkeit der Revision des Urteils über Courbet hingewiesen wird. Wie mir der unermüdliche Théodore Duret vor kurzem erzählte, hofft er im nächsten Herbst in Paris eine Courbet-Ausstellung zusammenzubringen. Hoffentlich gelingt es bei dieser Gelegenheit, die unnahbare Schwester des Künstlers, die noch über einen sehr großen Teil der Werke Courbets verfügt, und darüber wie ein Cerberus wacht, zum Öffnen ihrer Pariser Kemenate zu bewegen. Sie soll bestrebt sein, dem Bruder ein eigenes Museum in seiner Heimat zu errichten.

Ob die Leute, die sich mit Kunst in Frankreich beschäftigen, ihn gekannt haben, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls urteilte man voreilig. Denn beispielsweise genügte schon die Tatsache, daß er mit Vorliebe Selbstportraits malte, den Biographen — ich könnte ein halbes Dutzend nennen —, um seine bornierte Eitelkeit festzunageln. Es gibt kein einziges Selbstbildnis Courbets, das nicht ein Meisterwerk der Malerei oder der Zeichnung wäre, und das sollte reichlich genügen, das Dasein aller zu erklären. Niemandem fiel bisher ein, Rembrandt aus derselben Vorliebe für sein Antlitz einen ähnlichen Vorwurf zu machen; es gibt sogar Bewunderer, die gerade in dieser Leidenschaft ein Zeichen seiner Größe erblicken.

Mit größerem Recht konnte man ihn einen Bauern nennen. Dafür spricht seine Zähigkeit, die bis zur Plumpheit getriebene Rechtschaffenheit des Künstlers. Dagegen spricht just sein Künstlertum. Bauern sind keine Künstler, am wenigsten Künstler, die den Pfaden eines Velazquez und Rembrandt nachsteigen und dabei sich so hochgesinnt verhalten. Bauer ist Courbet in der Rücksichtslosigkeit seiner Instinkte, in dem allem Eklektizismus Entgegengesetzten seiner Art, in der gesunden Inkonsequenz seiner ganzen Entwicklung. Er übertrieb vielleicht das bäurische Selbstbewußtsein, um allen Kompromissen zu entgehen, stellte sich weniger gebildet, als er war. Denn hätte er sich zu dem geringsten Kompromiß herbeigelassen, wäre ihm just der Vorsprung vor den Nichtbauern verloren gegangen. Im bewußten Eklektizismus wären ihm alle gebildeten Maler über gewesen. Damit soll nichts von der Selbständigkeit seiner Kunst gesagt werden, denn die eigene Courbetsche Form geht, wie wir sahen, aus der alten Kunst hervor; sie ist wie jeder echte Wert eine Bestätigung der Entwicklungsgeschichte. Ja, es gibt wenig große Künstler, die die natürliche Abhängigkeit von den alten Meistern gleich unverhüllt

sehen lassen. Wenn ich ihn das Gegenteil eines Eklektikers nenne, meine ich damit die absolute Selbständigkeit seines Bewußtseins. Er nahm seinetwegen die Alten, nicht ihretwegen. Daher seine unglaublich einseitige Kritik, die auf ein paar Namen beschränkte Auswahl, die frevelhaft wäre, wenn sie nicht das subjektive Recht seiner Meinung verträte, wenn sie nicht mit größter Konsequenz das für die eigene Art Zuträgliche fände und wenn diese Art nicht den tatsächlich bedeutendsten malerischen Wert und damit die Zukunft umfaßte. Er war weniger Kompromißler als irgend ein Maler seit Rembrandt. Das kann ihm nach dem, was vorhergeht, nicht als Vorzug angerechnet werden, denn es war Selbsterhaltung. Aber die Tatsache ist in dieser Ausdehnung zu selten, um nicht hervorgehoben zu werden. Keiner seiner Vorgänger oder Nachfolger ist freier, weil keiner der eigenen Natur gleich unterworfen war. Alle anderen suchten mit der größten Anstrengung natürlich zu werden oder zu bleiben, alle die Dinge, die ihrem Instinkte vorschwebten, in einem rationellen Organismus zu vereinigen. Diese Grundbedingung brachte Courbet als Prämisse mit. Er hätte überhaupt nicht malen können, wenn nicht als Bauer, als Untertan der Erde, der Materie. Wenn nicht die Konstellation der Malerei eine Instinktgestaltung, wie er sie betrieb, zuließ, wäre ihm jede Möglichkeit starker Kunst versagt geblieben.

Diese Konstellation aber war seit den großen Holländern gegeben. Rembrandt, auf Grund einer minutiösen, nur dem gewaltigsten Geiste gelingenden Entwicklung hatte eine Form gebracht, die mit einer nie vor ihm gesehenen Unmittelbarkeit den Gedanken gestaltete. Velazquez war mit schwächeren Mitteln zu einer ähnlich wirksamen Einheit gelangt. Zwischen beiden gab es Dutzende in der Art verwandter Exempel. Daß ihnen allen diese Einfachheit ihrer vollendeten Äußerung erst

nach unendlichen Experimenten gelang, folgte aus ihrem Künstlertum, aus ihrer Lehre, ihrer Rasse, und dem alten Erfahrungssatz, daß man unendlich viel lernen muß, um nachher unendlich viel wieder zu vergessen. Courbet ging es nicht anders, wir haben seine Experimente gefunden, aber er war besser daran durch das beispiellos Rücksichtslose, animalisch Produktive seiner Anlage. Seine Liebe zu den Alten war mehr das Verhältnis des Instinktes zu Blutsverwandten als pietätvolle Anbetung des Liebhabers.

Daß niemandem dieser fast unbegreifliche Zusammenhang Courbets mit den größten Malern zu denken gab! Vielleicht weil es so selbstverständlich war, weil die Menschen Instinkt-Regungen geringer schätzen als ringende Arbeit. Lemonnier nennt Courbet „ein Temperament in einem Mechanismus" und denkt dabei an die blöde Theorie des Realismus. Als ob sich damit ein Bild machen ließe! Mechanisch oder niederer Art war in Courbet allenfalls das Bewußtsein der Zusammenhänge seiner Äußerung mit dem moralischen oder überhaupt geistigen Zentrum, d. h. die Interpretation seines Instinktes. Willkürlich war, wenn er die Folgerung einer sozialistischen Propaganda aus seinen Werken zuließ, wobei mir übrigens immer wieder Zweifel an dem Ernst seiner Erlasse aufsteigen. Was er wollte und wie er es erreichte als Künstler, der allein in Frage steht, war ihm weniger mechanisch als irgend einem Maler seiner Zeit. Denn keiner hat so unmittelbar mit der Hand zu wirken vermocht, was dem Geiste einfiel, d. h. keiner war im gleichen Umfang Herr seiner selbst. Keiner konnte so viel. Man vergleiche die Tastversuche aller anderen seiner Generation mit seinen Frühwerken. Er war viel zu wirkungslustig, um auf gleiche Art zu werden; auch viel zu anspruchsvoll. In der Bahn Millets oder Corots wäre er verunglückt. Millet kam von mäßigen Vorbildern her, Corot ging überhaupt nicht in die Museen, wenigstens nicht solange er jung war. Courbet,

der Naturmensch, hatte ursprünglich kein größeres Ziel, als wie die Meister der besten Malerei zu arbeiten. Er nahm das Mittel der Alten zunächst wie es war, weil er es so brauchen konnte, und modifizierte es nachher auf die denkbar zweckdienlichste Weise. Darüber ließen sich lehrreichere Bücher schreiben als über seine Philosophie. Er handhabte den Pinsel mit gleicher Meisterschaft wie die Alten, und wo er erkannte, daß man mit dem Messer weiter kam, warf er ihn weg. Auch das haben ihm die Kritiker mit stupender Willkür als Mangel angerechnet. Lemonnier tut so, als hätte Courbet das „vice nouveau", mit dem Spachtel zu arbeiten, entdeckt, als hätte nicht vorher Decamps[1]), vor diesem Constable und vor Constable glorreiche andere, vor allem Rembrandt, demselben Laster gehuldigt. Tatsächlich setzt Courbet fast wörtlich die Alten fort, nur daß er in einem Menschenleben eine ähnliche Entwicklung durchlief wie im 17. Jahrhundert einem Rembrandt, in noch früheren Zeiten nur ganzen Generationen gegeben war. Hätten Rembrandt und Hals einige hundert Jahre länger gelebt, so wären sie auf Courbets beste Art gekommen.

Mit diesem Hinweis holen wir ein analytisches Moment nach, das, um den Zusammenhang vorher nicht zu sehr zu belasten, vernachlässigt wurde. Um den Spaniern ihr entscheidendes Patenrecht zu lassen, haben wir den Einfluß

[1]) Über die Technik Decamps' vgl. A. Moreau: Decamps et son oeuvre (Jouaust, Paris 1869). Die Beziehung der Technik Courbets zu Decamps hat Albert Wolff angedeutet. Vgl. den Aufsatz in „La Capitale de l'Art" (Paris Havard 1886), S. 192, 193: „Um den weißen, in der Sonne leuchtenden Mauern mehr Relief zu geben, baute sie Decamps sozusagen aus Farbe. Mit einem von ihm erfundenen Verfahren verdickte er diese Gebilde, ließ sie trocknen, kratzte sie mit einem Rasiermesser ab und malte die Mauern noch einmal, wobei er alle Zufälle dieser eigentümlichen Arbeit benutzte, die eigentlich eine Spielerei, in Wirklichkeit den gemalten Mauern das Solide von tatsächlich gebauten gab. Man hat diese eigentümliche Malerei vielfach nachgeahmt. Courbet bemächtigte sich ihrer und trug die Farbe mit einem Palettenmesser auf die Leinwand." Neben vielen Zeitgenossen hat auch Diaz in vielen Landschaften so gearbeitet und scheint einen gewissen Einfluß auf Courbet gehabt zu haben.

der Holländer nur angedeutet. Diese setzen da ein, wo der Einfluß der Velazquez und Zurbaran zu weichen beginnt. Merkwürdigerweise erinnert Courbet weniger an die großen Tonmaler Hollands, als an die Meister, denen vor allem an der Form gelegen war. Sein autobiographischer Hinweis auf Craesbeeck und Ostade entsprang offenbar einer momentanen Laune. Courbet überragt die beiden dermaßen, daß der Vergleich aller Elemente entbehrt, es sei denn, daß man sich mit der vagen Gemeinschaft ihres Realismus begnügen wollte. Dagegen erinnert er an Potter, und zwar an den „harten" Potter, der den jungen Stier im Mauritshuis malte. Die Schwäche dieses Hauptwerks, sein Mangel an Luft, ist auch die Schwäche Courbets. Aber auch die Vorzüge sind dieselben, die schöne Plastik, die rücksichtslose Erschöpfung des Themas im vorgenommenen Sinne. Die prachtvolle Figur des Mannes am Baum glaubt man in vielen Bildern des Franzosen wiederzufinden. Der Realismus Courbets war, trotz aller Redereien der Zeitgenossen, sehr viel zurückhaltender als die holländische Sachlichkeit. Potter geht so weit, die Stirnhaare der liegenden Kuh im Relief nachzubilden. Die Striche des Pinsels suchen plastisch die Haarlagerungen zu formen und wirken wie aufgeklebtes Haar. Zu solchen Spielereien hat sich Courbet nie verstiegen. Von den Interieurmalern hat ihn vermutlich weniger Craesbeeck, als Aertsen angezogen, und zwar der Aertsen ohne braune Sauce, der die Köchin in der weißen Schürze und dem roten Rock der Brüsseler Galerie mehr emaillierte als malte. Hals fanden wir schon am Anfang. Courbet blieb ihm sein ganzes Leben treu. Noch in den Stilleben der siebziger Jahre lebt die Farbenlust der Haarlemer Schützenstücke. In der Blütezeit tritt der größte Holländer mit der durchflossenen Materie der Spätzeit in seinen Kreis. Die Puits-Noir-Landschaften sind, wie Rembrandts letzte

MARINE (1865—76). 0,61×0,50 m.
Photographie Durand-Ruel et fils, Paris.

HALALI DU CERF, 1867.
Musée de Besançon.
Photographie J. E. Bulloz, Paris.

Selbstportraits, gemalt. Die Beziehung zu Hals ist intimer. Courbet langt nicht in die geistige Sphäre der Tuchmacher und stand der Legende fern. Auch sein Menschentum gehört zu Hals. Nach allem, was wir von dem Haarlemer wissen, muß er eine ähnliche Natur gewesen sein: ein Genie, dem es an der Oberfläche gefiel.

Beide, Hals und Rembrandt, studierte Courbet noch in der letzten Zeit. Im Jahre 1869, auf seiner berühmten deutschen Reise, die ihn wie den Messias einer neuen Kunst erscheinen ließ, kopierte er die Hille Bobbe, die damals noch in der Suermondtschen Sammlung in Aachen hing, und das angezweifelte Selbstporträt Rembrandts in München. Die zweite Kopie kenne ich nicht. Die erste hängt bei Cheramy in Paris und rechtfertigt den Bericht ihres Autors, den er gern zum besten gab, daß die Nachbildung einige Tage an Stelle des Originals im Rahmen blieb, ohne daß der Besitzer den Tausch merkte. Sie erscheint manchem Betrachter heute vielleicht noch echter, weil frischer, als das Vorbild im Berliner Museum.

Wie in Corots Bildern drängt auch in der Malerei Courbets der Pinselstrich mit den Jahren den Ton immer mehr zurück. Der reife Landschafter hat nichts mehr von der Art der Velazquez und Zurbaran. Wohl aber kann man in Goyaschen Landschaften eine ähnliche Gestaltung finden. Die vor kurzem in die Berliner Nationalgalerie gelangte kostbare Skizze „Der Maibaum" mit den großen, vom Messer geschlichteten Flächen hätte Courbet begeistert.

Unter den unmittelbaren Vorgängern des Landschafters ist Constable nicht zu übersehen, und auch diese Beziehung brachte Courbet und Corot einander näher. Nur war der Eindruck des Engländers auf sie ganz verschiedener Art. Corot hatte den größeren Vorteil, er reinigte seine Palette. Courbets Koloristik blieb ganz unbeeinflußt, dagegen gewann er möglicherweise aus der Constableschen Art des Farbenauftrags manche Anregung.

Seine Anschauung weicht noch weiter von der des Engländers ab, als Corots weniger scharf begrenzte Eigenart. Die Technik Courbets, gerade so wie Corots Methode, verbreiterte sich mit den Jahren immer mehr, während sich Constable zuspitzte, und war überhaupt nicht auf so einfache Entwicklungsreihen gestellt. Daß er aber Constable gesehen hat, versteht sich von selbst. Außerdem mag ihm Georges Michel als Vermittler gedient haben, einer der ersten Maler des Waldes von Fontainebleau, dessen Vorläuferrolle leider noch nicht genügend definiert ist.[1]) Michel besuchte England zur Zeit der größten Erfolge Constables. Die Ähnlichkeit vieler seiner Bilder, nicht nur des „Waldinneren" im Louvre, sondern auch ausgedehnterer Landschaften mit gewissen Courbets springt in die Augen. Freilich darf man sich nicht gerade an die besten Gemälde unseres Meisters halten.

Diese unentbehrliche Analyse könnte den Leser auf den Gedanken bringen, Courbet wäre nur durch die Zusammensetzung interessant oder rege nur zu Spekulationen über die Technik an. Der Leser würde damit einen Vorwurf, der dem Autor dieses Buches gilt, an die Adresse seines Helden richten. Nur die trockene Darstellung wäre schuld an solcher Unterschätzung. So glänzend Courbet malte, niemand war weniger auf das einseitig Handwerkliche gerichtet. Man kann den Unterschied nur durch Vergleiche feststellen. Techniker be-

[1]) Georges Michel lebte 1763—1843 und war, bevor er Constable kennen lernte, einer der meist Beteiligten an dem Einzug der Holländer in Frankreich. Einmal tat er nicht wenig dazu, die alten Meister durch ihre Werke zu propagieren, indem er, wie André Michel erzählt, für die wenigen aufgeklärten Amateure des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts die Bilder der Ruysdael, Cuyp und van Goyen reinigte. Dann, durch diese Beschäftigung in das Wesen der Meister eingedrungen, begann er, wie sie zu malen, und wurde der Vorläufer Rousseaus. Die Beziehung zu Courbet ist nicht weniger deutlich, aber beschränkt sich naturgemäß auf ein kleineres Gebiet. Vgl. André Michel: Notes sur l'art moderne (Colin & Cie., Paris 1896). Interessante Bilder Michels, typischer als das im Louvre, finden sich in Pariser Privatbesitz und im Haager Mesdag-Museum. Über die Beziehung Michels zu Rousseau vergl. Sensier.

schränkter Art war z. B. ein in mancher Hinsicht Courbet verwandter Künstler, von dem hier schon wiederholt die Rede war, Decamps, und gerade das Technische, oder besser das Technologische seiner Anschauung, stellt ihn weit unter den Meister von Ornans. Decamps ist viel weniger zusammengesetzt, hat gewiß den besten Anspruch, für eigenartig zu gelten, und brachte das Zeug zu einem Genie auf die Welt. Davon merkt man in den vielen Galerien, die seine Werke beherbergen und sich noch heute um jedes, das auf den Markt kommt, reißen, ungemein wenig. Wohl frappiert jedes seiner Bilder, es ist anders als der Nachbar, mag dieser sein wie er wolle, besser sogar in einem ungemein beschränkten Sinne, strahlender, ja, von unheimlicher Leuchtkraft; der Blick droht an dem brünstigen Orange und dem Rot zu versengen. Und über dem Brennen und Leuchten vergißt man das Bild, wird physiologisch beeinflußt, starrt wie auf eine Sonderbarkeit und kommt zu keinem Genuß. Decamps selber ging es nicht anders. Die Prozedur seines Malens faszinierte ihn dermaßen, daß er schließlich nur noch den einen Gedanken hatte, wie man das Gewebe auf dem Bilde noch solider und leuchtender machen könne. Seine Malerei wurde eine Art komplizierter Handarbeit; er stickte seine Bilder und dachte dabei nur ans Sticken. Nicolaes Maes ist im 17. Jahrhundert die gleiche Erscheinung. Bei Decamps trat, wie er selbst in einer trüben Stunde eingestanden hat, bewußte Schwäche des Willens dazu; die Unfähigkeit, den Verführungen der Hunde- und Affen-Liebhaber zu widerstehen und dem Publikum die Art der „Défaite des Cimbres“ aufzudrängen. Er wurde aus Notbehelf Handwerker, glänzender Routinier, aber Manierist.

Vor solchen, das ganze Werk deprimierenden Unfällen blieb Courbet schon durch die Sorglosigkeit und Unberechenbarkeit des Bohémien bewahrt. Freilich hat

auch ihn zuweilen seine Geschicklichkeit zu Bildern getrieben, die dem Gesamtwerk nicht zum Vorteil gereichen. Darüber kann man sich im Brüsseler Museum unterrichten, das eine merkwürdig unglückliche Hand hatte, drei ganz verschiedene und gleich minderwertige Gemälde zu erwerben. Das Stevens-Portrait in einem braunroten, höchst unbehaglichen Ton zeigt uns die Glattmalerei ohne die Widerstände, die Courbet dabei zu überwinden vermochte und die man fühlen muß, um die Gabe zu würdigen. Das Bildnis der Mme. Fontaine erweist in anderer — blauschwarzer — Färbung denselben Nachteil. In dem Hauptbild, der Tänzerin Guerrero, unterliegen große Qualitäten allen möglichen Schwächen. Freilich hängt das Bild so hoch in dem abominabel vernachlässigten Raum, daß man kaum gerecht urteilen kann. Auch der ungeheuerliche Rahmen — der komplizierte Ausschnitt erinnert an Hängekalender — stört maßlos und fällt Courbet zur Last. Das Portrait leidet zumal an der ganz ungelösten Koloristik. Das Abspielen des Rots im Rock in das detonierende Gelbrot des Vorhangs links und des matten Hintergrundes rechts ist so unglücklich wie möglich. Die Malerei ist sehr flott, aber nähert sich der bedenklichen spanischen Note, die in unseren Tagen Zuloaga zur Freude leicht befriedigter Ausstellungsbesucher vertritt.

Glücklicherweise sind diese Ausnahmen selten und haben nie das Organisierte der Irrtümer des Manieristen. Er machte weder aus seinen Vorzügen noch seinen Fehlern ein Programm, und da die Tugenden bei weitem überwiegen, kommen wir bei diesem Mangel nicht schlecht weg. Seine Biographie steht infolgedessen ganz abseits von der anderer Künstler, und er hat sie womöglich mutwillig noch verwirrt, um dem Bourgeois recht zu zeigen, daß man ihm nicht in die Karten sehen konnte. Dadurch unterscheidet er sich am auffallendsten von

den alten Meistern, zumal von denen, die ihm am besten gefielen. Bei Rembrandt und Hals freuen wir uns der vollkommenen Logik ihrer Entwicklung. Wenn man im Hauptsaal des Stadthauses von Haarlem die Reihe von rechts nach links heruntergeht, genießt das Auge und der künstlerische Sinn nicht nur mit jedem Schritte mehr, auch der Mensch freut sich über den Fortschritt des Menschen. Er wird ernster, wie die Bilder ernster werden, nicht weil in den letzten weniger gelacht wird, sondern weil das Gebotene eine konzentriertere Teilnahme fordert. Wir merken, wie der Zweck zunimmt und wie das Mittel Schritt hält, und erkennen in dem Wachstum das Größerwerden des Genies. Bei Courbet ist diese Konsequenz, wie wir sahen, nur mit Reserven nachweisbar. Er ist gewiß Ende der sechziger Jahre ungefähr am größten, aber der Höhepunkt befindet sich nicht genau über der Basis der Frühwerke. Sicher ist es derselbe Künstler, viele Seiten sind fortgebildet. Aber viele andere bleiben abseits, und wir bemerken, daß sie zu großartigen Dingen führten. Das Merkwürdige liegt in dem hohen Niveau des Anfangs. Andere Künstler kommen mit Talent zur Welt. Courbet scheint mit Meisterschaft geboren. Er ist wie ein wandelnder Behälter schönster Dinge. Dünkt uns das in unserer traditionslosen Zeit schon merkwürdig genug, der Umstand, daß dieser Behälter von einem Bauern getragen wird, macht ein Phänomen daraus. Untersuchungen der Malmethode prallen wirkungslos davon ab, denn sie enthüllen kein Geheimnis. Sie bringen uns vielleicht einzelne Bilder, einzelne Phasen näher, aber melden nichts von der Quelle des Stromes.

* * *

So erscheint der kühne Revolutionär bei aller Selbstherrlichkeit seiner neuen Kunst mit den edelsten Werten der

Vergangenheit verbunden; sowohl mit den alten Meistern, mit den Größten der ruhmreichsten Epoche der Malerei, den Holländern und Spaniern; nicht weniger eng mit den bedeutendsten Künstlern der unmittelbar vorhergehenden Zeit, mit den entscheidenden Malern, die der Kunst des 19. Jahrhunderts unentbehrliche Wege gewiesen haben.

Bedürften wir noch eines Arguments für die erneute Verehrung des Meisters, so wäre an die Führer-Stellung zu erinnern, die Courbet in der Kunst der Gegenwart behauptet. Die Generation der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, Holland, Belgien, Deutschland, bis zum gewissen Grade auch in England, die uns die moderne Malerei gebracht hat, feiert in Courbet einen segensreichen Lehrer. Viele Tendenzen sind lebendig. Je weiter die Kunst fortschreitet, desto mannigfaltiger wird sie. Will man den Menschen nennen, der den mächtigsten Einfluß ausübte, ohne den die wichtigste Entwicklung unserer Zeit undenkbar erscheint, so wird man Courbet zitieren. In Frankreich sind ihm die erlauchtesten Persönlichkeiten in ihren Anfängen so untertan, daß man ihnen kaum zu viel tut, sie Schüler zu nennen. Manet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet u. a. hängen, mindestens in bedeutenden Seiten ihres Wesens, mit Courbet eng zusammen. Bei den Landschaftern unter ihnen teilt sich anfangs Courbet mit Corot in den Einfluß. Diese Gemeinschaft trieb mich, zwei so verschiedene Meister in einem Buch zu vereinen. Denn beide gelten der Gegenwart als unentbehrliche Helfer. Courbets Einfluß ist aktueller und gewinnt später, in der Monetschen Richtung, ausschließliche Rechte. Pissarro, der Älteste, begann, als er 1855, im Alter von 25 Jahren nach Paris kam, die Reihe und regte Monet und Sisley zu gleichen Bestrebungen an. In Monets Marinen der mittleren Zeit wurde Courbet in einer für ihn wie für Monet gleich würdigen Weise fortgesetzt. Manet, Cézanne und

Renoir, die Größten der Generation, gehören in einer anderen Weise zu ihm. In Manets „Nymphe Surprise" des Jahres 1861 ist der Eindruck, den Courbets gewaltige Fleischmalerei auf den Schöpfer der „Olympia" gemacht hatte, unverkennbar, nicht ohne gleichzeitig die glänzende Neuerung, die zusammenfließende Harmonie, ahnen zu lassen. Cézannes schwarze Stilleben der Frühzeit gehören in dieselbe Richtung. Am auffälligsten von allen zeigt Renoir den Einfluß, und er läßt gleichzeitig am deutlichsten die Zutat erkennen, die in verschiedenen Formen sowohl ihm, wie Manet und Cézanne förderlich wurde: Delacroix. Viele seiner Fruchtstücke der ersten Zeit sind wie die letzten Courbets gemalt; das große Stilleben bei Liebermann in Berlin könnte von Courbet signiert sein; von manchen seiner ersten Landschaften gilt das gleiche. Und Renoir zeigt auch in seiner wechselvollen weiteren Laufbahn, die ihn am weitesten von Courbet entfernen sollte, ein ähnliches Geschick. Sein immer wieder auftauchendes Bestreben, das Plastische zu erhalten, die Tendenz, die von Manet neutralisiert wurde, bildet auf einem farbigeren Feld die Parallele zu Courbet. In gewisser Hinsicht könnte man endlich auch zu Degas, dem fremdartigsten und verschlossensten von allen, eine lose Beziehung finden. Wenn man 1900 auf der Pariser Weltausstellung von den „Cribleuses" vor die „Baumwollfaktorei in New Orleans" trat, blieb man im Reiche derselben Kunst.

In England brachte es der Realismus nur zu einer Auseinandersetzung mit den Ideen, die in Frankreich Courbet unterschoben wurden, nicht mit der Malerei des Meisters. Dagegen wurde der Maler von Ornans in Deutschland um so intensiver begriffen. Hier gab er zuerst Viktor Müller, dann Leibl den Anstoß. Auch Thoma verdankt diesem Impuls die schönen Bilder seiner Frühzeit. Um Leibl und Trübner, schließlich um Lieber-

mann bildete sich eine Schule, die einzige im Deutschland des 19. Jahrhunderts, die nichts anderes als malen wollte. Sie verehrt neben den Alten zumal in Courbet ihren intellektuellen, wenn nicht persönlich wirksamen Begründer.

Ebensoviel verdankt Belgien dem Meister. Louis Dubois und Arton, Baron, Boulenger, Sacré und Rops — soweit er zu malen versuchte — kurz die ganze Schaar ernsthafter Künstler, die neben Alfred Stevens, dem Freunde Courbets, und Henri de Brackeleer das Beste der modernen belgischen Malerei geleistet haben, geht mehr oder weniger direkt auf Courbet zurück. Viele Jüngere danken ihm ihr Debut.

Im Holland der Maris, Mauve und Mesdag teilt er sich mit Daubigny und den älteren Fontainebleauern in die Rolle des Anregers. In Skandinavien und in der Schweiz und in allen Ländern, überall wo die Künstler sich auf das eigentliche Wesen der Malerei besannen, wurde der Geist Courbets zum Förderer. Sein Name hat viele Torheiten gedeckt, die der Meister zurückgewiesen hätte. Hält man sich an das Wesentliche, so bleibt sein Ruhm bestehen, daß er notwendige Befreiung gebracht hat.

Trotz dieser universellen Bedeutung, trotz des umfassenden Werkes, das man, ohne an alle diese Folgen zu denken, wie ein gewaltiges unsterbliches Leben empfindet, steht Courbet im Schatten der Vergessenheit. Der Händler schätzt die Bilder der Nachkommen mit zehn- und zwanzigmal höheren Preisen; der Kunstbeflissene begnügt sich mit der historischen Betrachtung. Die Verantwortung trifft Frankreich, das sich nicht entschließen konnte, über dem großen Künstler den Menschen zu vergessen. Vermutlich wird diese Gesinnung mit den Zuschauern der Ereignisse von 1871 verschwinden. Eine gewisse Schuld fällt auch dem Künstler Courbet zur Last, weil er sich in den letzten Jahren geringer Mitarbeiter bediente und seine Signatur durch eine Menge kaum von

ihm berührter Landschaften entwertete.[1]) Die mit erlauchten Vorgängen geteilte Schwäche entschuldigt nicht die Ungerechtigkeit gegen den Künstler, der wahrlich genug Werke von weit sichtbarer Eigenart geschaffen hat.

Am empfindlichsten hat ihm merkwürdigerweise der gewaltig aufsteigende Ruhm der Impressionisten geschadet. Frankreich sehnte sich nach französischeren Künstlern. Die Zeit stand nach lichteren Farben, nach größerem Geschmack, nach reinerer Harmonie. Das „Begräbnis von Ornans" verschwand hinter der leuchtenden Pracht des „Déjeuner sur l'herbe". Dieser Instinkt hat uns zu viel köstliche, nicht weniger bedeutende, im Grunde noch entscheidendere Werte erschlossen, als daß er zu tadeln wäre. Kein Hinweis auf die Geschichte hat uns in Fragen der Empfindung zu leiten, nicht die Gerechtigkeit gegen einen Toten — er hat nichts mehr davon. Und wenn wir wählen müßten: wer möchte nicht ohne Bedenken auf den einen verzichten, wenn der Besitz uns nötigen sollte, die unserer Verehrung Unentbehrlichen einzubüßen.

Aber bedarf es wirklich so harten Ausgleichs? Ist der Raum für große Leute in unserem Gedächtnis beschränkt wie der Platz im Theater? Haben wir nicht andere zurückerobert, die jahrzehnte-, jahrhundertelang der Liebe der Menschen entbehrten, weil man ihre Vorgänger oder Nachfolger oder ihre Zeitgenossen vorzog, weil sie nicht dem Geschmacke entsprachen! Und hier glaube ich das verkehrte Kriterium zu berühren, gegen das wir kämpfen müssen: man darf große Künstler nicht wie Geschmacksachen behandeln. Nicht der Gerechtigkeit gegen sie, sondern der Rücksicht auf uns schulden wir ernstere Wertung. Was Generationen den Genuß Rembrandts verschloß, war die Dunkelheit seiner Leinwände,

[1]) Viele von dem jungen Freund seiner letzten Jahre B. Pata, der an diesem Mißbrauch, wie bei Gros-Kost berichtet wird, keine Schuld tragen soll.

die gegen die beliebten Farben der Wohnungen oder der Frauenkleider verstieß, oder das durchaus nicht Zierliche seiner Gestalten, während die Mode auf Rokoko stand. Eine andere Zeit wandte sich von Rubens ab, weil ihre Strenge ihn barock fand, einer zärtlichen Epoche waren die Primitiven verschlossen. Moden vergehen. Sie sind berechtigte Äußerungen, Erfüllungen notwendiger Reaktionsbedürfnisse. Große Künstler sollten auf einer gesicherteren Neigung stehen, weil die Relation zum Geschmack, den ihre Werke so gut wie alle menschlichen Produktionen verraten, nicht ihren Wert erschöpft. Was wir an ihnen lieben, woraus wir Nutzen ziehen, ist mehr als die unmittelbar nutzbare Anregung; mehr als die Stärkung unseres Farben- oder Liniensinns, selbst mehr als die Bereicherung unseres Formgefühls im allgemeinen, obschon diese Wohltat unendlich viel bedeutet. Alles das sind Nützlichkeiten, nicht Beweggründe; Vorteile, von der Tat des Künstlers mitgeschwemmt. Das Große der Tat besteht in der Erschließung einer Möglichkeit rein geistigen Genusses. Jedes Kunstwerk ist ein Sieg über die Materie. Seine Farben und Formen sind nur die Fahnen des Siegers. Seine Errungenschaft ist, was wir zu jeder Stunde neu erringen können: die Schwingung, die uns in die Höhe trägt, die unerschöpflich ist, weil es uns nicht möglich ist, zweimal im selben Zustand vor dasselbe Werk zu treten. Darin beruht der Kunst unsterbliche Wohltat. Sie gibt uns immer wieder, sobald wir nur wollen, sobald wir uns nicht von Trägheit, von Äußerlichkeiten — auch der Geschmack des Tages gehört dazu — zum Widerstand verleiten lassen. Und da wir durch die Gabe reicher werden, liegt es in unserem Interesse, die Menge der großen Vergessenen zu vermindern. Denn jedes vergessene Genie zählt tausend unserer Seligkeit gestohlene Stunden.

STUDIE, gegen 1865.
Photo Durand-Ruel.

COURBETS STELLUNG IN DER ZEIT

WIR haben Courbet Genie genannt. Der Leser sieht in dem Wort das selbstverständliche Epitheton jeder Biographie und denkt darüber nicht weiter nach. Zum Glück, denn sonst würde er schließlich als einziges Nichtgenie übrig bleiben. Wenn wir nun aber mal das Wort ernst nehmen und ihm alle verdiente Bedeutung zumessen: kann dann Courbet so genannt werden? Man wird den Begriff des Genies, der schwankend ist wie warm und kalt, wie alle Gefühls-

messungen, nur dann einigermaßen formulieren, wenn man die genialen Individuen, aus deren gemeinschaftlichen Eigentümlichkeiten er füglich nur gewonnen werden kann, von allen Nebensachen befreit. Geniale Allüren haben nichts damit zu tun, und daß man diese an Courbet vermißt, ist irrelevant. Die Geste, die zählt, ist lediglich das Werk. Zweierlei mindestens gehört zum genialen Werk, zwei Eigenschaften, die sich widersprechen und jede knappe Formel paradoxal machen, deren gemeinsame Existenz aber nichtsdestoweniger bei allen Genies nachweisbar ist: ein höchst Persönliches und ein höchst Unpersönliches. Da die Vollkommenheit in der Kunst wie im Leben immer nur relativ ist, d. h. immer nur aus den Bedingungen des einen Werkes, des einen Künstlers gefolgert, nicht etwa an „Idealen", sondern nur mit sinngemäß abstrahierenden Vergleichen mit anderen Werten gleicher Art gemessen werden darf, kann sie nur in einer Steigerung der Persönlichkeit liegen. Damit aber die Steigerung zur Vollkommenheit wahrgenommen werde, muß sie notwendig gleichzeitig unpersönlich sein, nämlich sich den Bedingungen vernünftiger Äußerungsmittel, einer Sprache, unterwerfen. Das Kunstwerk realisiert diesen widerspruchsvollen Dualismus durch Aufgabe und Lösung. Die Lösung ist persönlich, die Aufgabe unpersönlich. Nach der heute allgemeinen Anschauung hält man sich nur an die Lösung und glaubt die Aufgabe indifferent. Das wäre richtig, wenn sich Aufgabe mit Materie, Lösung mit Kunst deckten. Das ist aber, wie wir soeben gesehen haben, durchaus nicht der Fall, denn sonst hätten wir nur einen Begriff, der isoliert gar nichts bedeutet. Die Materie, der Gegenstand, der Stoff deckt sich durchaus nicht mit der Aufgabe. Die Wahl der Aufgabe nimmt vielmehr an dem Künstlerischen teil, wenn auch nicht in der simplen Form, mit der sich die Freunde des Genrebildchens zufrieden geben. Wir bemerken,

daß die Kunst um so bedeutendere Wirkungen vollbringt, je weniger persönlich, je allgemeiner, weitere Kreise umfassend, sie die Aufgabe wählt und desto persönlicher, kürzeste Wege wählend, sie ihre Aufgabe erfüllt.

Dadurch strömen gleichzeitig Masse und Individuum in das Werk, und diese Zweiheit fühlen wir in allen Großen. Wir bewundern nicht nur, wir können uns angliedern, treten zu einer Vielheit. Das Eindringen in Rembrandt führt uns nicht nur in unser eigenes Innere, sondern läßt uns unser Ich in einer größeren Welt wiederfinden. Der Genuß konzentriert uns nicht nur, sondern macht uns mitteilsam, gibt uns den Wunsch, unsere Nebenmenschen zu umarmen; die Illusion einer Verbrüderung der ganzen Menschheit. Das Werk, die Lösung, so groß die Vollkommenheit sein mag, scheint uns nur der Teil eines Kosmos. Schon deshalb brennt man mehr darauf, das neue Werk eines Künstlers, den man kennt, und sei es auch das tausendste, zu erblicken, als das Werk eines Unbekannten, auch wenn uns von ihm Wunderdinge erzählt werden. Aus dem gleichen Grunde dulden wir an einem geliebten Künstler gewisse Mängel, weil wir mit ihm in die Welt gedrungen sind und gleichsam sehen, von welcher Stelle er das Fragment nahm. Wir ergänzen es mit dem übrigen. Die Vollkommenheit ergibt sich als Notwendigkeit, das heißt, als stärkster Gegensatz des Zufalls. Das Genie scheint uns ein Mittel, neue Notwendigkeiten zu erkennen. Dabei liegt das Gewicht auf der Notwendigkeit, weniger auf der klaren Erkenntnis. Denn diese wissen wir nicht nur vom Darstellungsvermögen des Künstlers, sondern auch von unserer Erkenntniskraft abhängig; jene aber drängt sich uns mit entscheidender Deutlichkeit auf. Wir besitzen, wenn wir Velazquez begreifen, nicht nur die Portraits Philipps oder die Meninas usw., sondern ein Plus, das, auch wenn wir alle Velazquez kennen, nicht erschöpft wird, das über seine

Vollkommenheit hinausgeht. Wir werden nicht nur um Bilder, sondern um eine Welt reicher. Unsere Lebenstätigkeit steigert sich infolgedessen. Der Genuß setzt die selbsttätige Veredelung unserer Art in Bewegung.

Das trifft bei Courbet zu. Er gab nicht nur außerordentliche Werke, sondern ließ etwas sehen, das über ihn hinausging. Es war mehr als Realisierung eines Einzelfalls, vielmehr eine allen offenbare Notwendigkeit neuer Erfüllung, an der man teilnehmen, mitarbeiten konnte. Daß er Nachfolger hatte, ist kein Beweis; Nachahmer hat auch manche Eintagsfliege. Eher kann man die Tatsache, daß diese Nachfolger ausnahmslos große Künstler wurden, daß sich unter seinem Vortritt eine Glanzzeit entwickelte, die einst so gefeiert werden wird, wie wir heute die Venezianer oder die Holländer preisen, als Beweis seines Genies nehmen. Denn keinem der Nachfolger, so groß sie sind, gelang, den Wert-Komplex der Eigenart Courbets zu ersetzen und entbehrlich zu machen. Alle Genies, das ist ohne weiteres aus der Geschichte beweisbar, machten auf gleiche Art über kurz oder lang Epoche. Und wenn man Courbet alles abstreiten will: daß er in der Malerei die neue Zeit gebracht hat, muß ihm der Neid lassen.

Ein Novum gehört zum Genie, weit genug reichend, einen neuen Menschheitsbegriff zu finden. Courbet führte der Malerei keine neue Technik zu, er brachte eine neue Anschauung. Diese ist nicht mit Farben und Linien abgetan, sie ist das Symbol einer weit über die Malerei hinausgehenden geistigen Strömung der Zeit.

Wenn man die Kritiken für und wider den Meister von Ornans durchblättert, kommt unwillkürlich ein anderer Franzose ins Gedächtnis, der zur selben Zeit ebenso lebhaft angegriffen und verteidigt wurde: Flaubert. Das Réquisitoire des berühmten Prozesses von 1857 gegen den Verfasser der Madame Bovary bediente sich ungefähr derselben Argumente, die man gegen den Maler vorbrachte;

ein wenig intelligenter übrigens bei aller Beschränktheit. Mit Gründen, die weder für noch gegen den Dichter Flaubert sprachen, verteidigte der Anwalt Sénard, dem der dankbare Autor nachher das Buch widmete, seinen Schützling; wiederum intelligenter, sachlicher als die mit der Malerei beschäftigten Literaten. Angriffe und Verteidigung geschriebener Werke sind zu allen Zeiten ein wenig intelligenter als die Boxereien für und wider die bildende Kunst gewesen. Sénard wies nach, daß die Dinge so sind, wie sie Flaubert malte, und ließ sich, zum Glück für den Angeklagten, darauf ein, die Moral durch die Abschreckungstheorie zu rechtfertigen. Die gleichen Argumente führten Proudhon und die mit Courbet befreundeten Kritiker ins Feld. Ganz in derselben Weise suchte man zur selben Zeit in Deutschland Rembrandt zu rechtfertigen, den Kugler in den dreißiger Jahren mit der Mäßigung eines milden Richters geduldet hatte. Ähnlich verhielt sich bis vor kurzem die Bourgeosie zu den Romanen Emile Zolas.

Freunden und Feinden entging, daß hier etwas ganz anderes zu verteidigen oder anzugreifen war, als die persönliche Moral; daß nicht dieser oder jener Künstler, sondern die Gegenwart handelte, wenn Courbet oder Flaubert, Manet oder Zola ihre Bilder entrollten.

Die neue Kunst des 19. Jahrhunderts verlegte das Heroische auf einen neuen Standpunkt, entrückte das Individuelle aus dem Bereiche der Einzelheit, verallgemeinerte, was man vorher die Seele nannte, materialisierte sie und entmaterialisierte dafür in höherem Maße die Bilder. Sie schuf eine neue Einheit und diente in ihrem Bereich — im Bereich der Literatur, der bildenden Künste und am deutlichsten von allen in der neueren Musik — demselben Prinzip, das die Philosophie gleichzeitig in strahlenden Geistern erkämpfte. Die Entwicklung, die mit Kant begann, amputierte der Menschheit eine Illusion,

nahm ihr das Recht zu den phantastischen Vorstellungen der alten Metaphysik und leitete sie durch Schopenhauer zu einem schwankenden aber realeren System, dem der Pessimismus nur eine, durchaus nicht die einzige Anwendung gab. Schopenhauer rettete sich vor dem düsteren Schluß der Selbstvernichtung in das Reich der Künste. Und war nicht gerade die moderne Kunst, die dem Zweifel am Wert des Einzelwesens konsequent Rechnung trug, dieser Negation aber das Positive eines größeren Kosmos gegenüberstellte, zur Zuflucht geeignet? Courbet zerstörte den Gedanken als spiritus rector des Bildes, die abstrakte Idee, die an sich geeignet sein sollte, den Menschen zu erbauen; den Dualismus von Körper und Seele des Kunstwerks. Nicht die Seele hob er auf, nur widerlegte er den Aberglauben von einem isolierten Sitz der Seele, des Schönen, und brach mit der scheinbaren Handlung, die sich vor jeder Reflexion als ohnmächtig erweist. Und gleichzeitig, während er auf solche Weise das Signal zum Aufräumen mit vielen Vorurteilen gab, zeigte er den stärkeren Faktor: die Masse, die mit der Bewegung allein das Schöne hervorbringt. Man schimpfte ihn einen unpersönlichen Kopisten der Natur. Tatsächlich entfernte er das Persönliche nur aus einem Teil des Kunstwerks, der ungebildeten Augen als wesentlicher Vorgang erschienen war. Dieser Teil wurde zum seelenlosen Detail, zum Fleisch, das nicht mehr Anspruch hatte als das Tuch, auf dem es ruhte, oder der Vorhang daneben. Er tat die Idee dafür in das All, in den gesamten Kosmos, durchströmte Fleisch und Tuch und Vorhang mit demselben Impuls, malte die Landschaft wie einen einzigen Körper, das Meer wie eine atmende Menge. Das heißt, er malte, was die Philosophen der Zeit als den Ursprung des Seins formulierten: die Kraft, den Willen.

Diese in der Philosophie unserer Tage ausklingende Tat scheint mir der größte Triumph der neueren Kunst,

STILLEBEN. Gegen 1863. 1,07 × 0,70 m.
Photographie Durand-Ruel, Paris.

LES ORANGES (1871).
Photographie Druet, Paris.

die wir von Rembrandt an rechnen. Auch die dekorativen Gebilde der Früheren erlaubten dem Teilnehmer am Spiel, sich in der Kunst wiederzufinden. Er fand sein Kleid, seine Geste, seinen Geschmack, seinen Stil. Der Stil war der Schatten der Vielheit. Man erkennt ihn in den Epochen, die uns als Stilperioden erscheinen, als das Bezwungene der einzelnen. Denn wenn sich die Persönlichkeit stark genug fühlte, brach sie die kompakte Überlieferung und ließ sich von ihr höchstens den Rahmen um das Bild fertigen. Oberflächliche Schätzung unserer größten Besitztümer hat den Gemeinplatz geschaffen, unsere Zeit sei jeden Stiles bar, weil wir keine Stühle, Tische und Mietshäuser nach eigens vollendeten Schemas besitzen. Die Malerei von Rembrandt bis zu Courbet und darüber hinaus weist solche Aufgaben als ihrer unwürdig zurück. Die Empörung gegen die Einteilung in große und kleine Künste war, obgleich sie wohltätige Folgen brachte, barbarischer Atavismus. Schemas für das Gewerbe werden in der Zukunft mechanisch, mit der Maschine, geschaffen werden; die Gegenwart zeigt schon deutlich den Weg. Daß man ein paar Jahrzehnte darauf vergessen hat, ist kein welterschütterndes Unheil, man hatte wichtigere Dinge zu tun. Was die Kunst zu bringen hatte, war ein Stil höherer Art, geeignet, die Menschen zur Besinnung auf ihres Geistes edelste Kraft zu treiben; Gemeinschaften zu deuten, die sich in lichteren Zeichen als der Notdurft abgelauschten Formen verraten; Scheidungen zu vollziehen, die tiefer gehen als die Differenzen zwischen Massen gleichen Grades. Nicht persönlich allein ist die Kunst unserer Zeit. Wäre sies, so vermöchten wir nicht, von ihr zur Liebe zu den größten Meistern der Vergangenheit zu gelangen, deren Namen sich auf Schritt und Tritt, wenn wir von den unseren erzählen, auf die Lippen drängen. Auch jene standen abseits vom

Gepräge ihrer Tage. Kein Rembrandt, kein Velazquez, kein Vermeer, kein Hals verraten uns die Formen, deren man sich zu ihrer Zeit für materielle Bedürfnisse bediente. Aber jeder von ihnen bildete an den Gliedern einer ewigen Sprache und steigerte die Vorstellung von den höchsten Fähigkeiten der Menschheit; der geistigen Kraft und des geläuterten Willens der Persönlichkeit.

Nicht als Monisten feiern wir Courbet, sondern als Maler. Das eine war er unbewußt, und hätte er es nicht zur Form gebracht, brauchten wir nicht daran zu glauben. Nicht das Prinzip ist sein Werk. Er brachte nur eine uralte Wahrheit, die alle großen Werke erkennen lassen, zur Sprache. Nicht daß er auf die Kraft wies, stimmt uns zur Bewunderung; sondern daß er seine höchsteigene Kraft so zu formen wußte, daß sie zu Unvergänglichem wurde.

SCHLUSSWORT

COROT und Courbet sind ungemein komplizierte Erscheinungen. Der eine infolge eines überreichen Lebens, das bis zum letzten Tage tätig blieb, zwar höchst organisch, aber unübersehbare Mannigfaltigkeit entfaltend. Der andere, weil er eine einzigartige Konstellation scheinbar heterogener Fähigkeiten mitbrachte. Ich verhehle mir nicht, manche Seiten beider Künstler kaum berührt zu haben, aber mußte mit der Gefahr rechnen, bei Vergrößerung des Bildes zu verwirren statt zu klären.

Denn selbst bei Corot und Courbet darf man in Deutschland kaum auf vorbereitete Leser hoffen. Ich meine Leser, die soviel von beiden kennen, um den notwendig andeutenden Betrachtungen literarischer Darstellung zu folgen. Deutschland hat sich an dem Enthusiasmus der Amateure Frankreichs für Corot nur spärlich beteiligt. Es gibt, so viel ich weiß, in keiner einzigen unserer öffentlichen Galerien ein Werk seines Namens; Courbet ist erst seit kurzem in Berlin und Dresden vertreten. Die besser versehenen Privatsammlungen in Hamburg, Berlin und Frankfurt a. M. sind dünn gesät. Die Ausstellungen, diese heute wichtigsten Pflegeanstalten der Kunst, auch wenn sie zuweilen Lazaretten gleichen, sehen in den beiden Meistern dagewesene Leute, laufen den Pariser Tagesgrößen nach, die dort nur im Salon gelten, oder befleißigen sich, die Jüngsten herüberzuholen, bewunderungswerte Künstler, die hier nicht verstanden werden. Nicht verstanden werden können, scheint mir. Es gibt gewisse elementare Erscheinungen wie van Gogh, von so heftiger Einseitigkeit, daß sie in jedem, auch dem am wenigsten vorbereiteten Milieu, vielleicht gerade da am ersten, das Staunen hervorrufen, das ein Zufall zur Bewunderung werden läßt. Es frägt sich, ob das Zündende immer die Kunst van Goghs ist, oder das ungewohnte Krasse, das

Barbarische, das man in ihm findet, und die pikante biographische Notiz, daß er verrückt war. Und diese Vermutung, die unter anderen Umständen grotesk erscheinen würde, erhält vielsagende Bekräftigung durch die Art, mit der man andere eingeborene Künstler preist, die über ihrer ungewohnten, barbarischen Kraßheit vergessen haben, sich die Entschuldigung van Goghs, sein unantastbares Künstlertum, anzueignen. Schwerer wird es diskreteren Leuten, wie dem Kreise Bonnards oder den Neo-Impressionisten, denen man Fingerfertigkeit vorwirft, weil man ihre Gestaltung in Wirklichkeit nicht sieht. Techniker in dem unabweisbar verächtlichen Sinne sind in Deutschland immer die Leute, die keine Geschichten erzählen. Aber auch viele Künstler der älteren Generation werden nicht besser verstanden. Noch vor kurzem ging eine Blütenlese Renoirs spurlos an Berlin vorüber, und man konnte bei dieser Gelegenheit erstaunliche Dinge in den Zeitungen lesen. Dagegen wird Manet gefeiert.

Der Grund dieser schwer verständlichen Disharmonien des Urteils liegt an der mangelhaften Diät, mit der das Aufnahmevermögen traktiert wird. Mit dem Prinzip, dem Gaumen immerfort neue Nahrung zu bieten, gleichgültig ob sie Gauguin oder Monet heißt, wird die solideste Empfängnis verdorben. Zudem scheint mir das Empfängnisvermögen der Deutschen von vornherein nichts weniger als zuverlässig, sondern mehr einem Basar vergleichbar, in den jeder hineingeht, der fünf Minuten übrig hat. Dieses Vermögen läßt sich nur durch rationelle Pflege verbessern. Unsere Kunstpflege müßte den flinken Snob abstreifen und dafür etwas vom sorglichen Hausvater bekommen. Die Gleichzeitigkeit, mit der man heute alles mögliche und unmögliche in das geduldige Publikum hineinstopft, würde durch ein weniger übereiltes Hintereinander der Erscheinung vorteilhaft ersetzt. Und wenn dadurch der Schein des aktuellen

Deutschlands verlöre, dessen Kern doch nicht stark genug ist, um nicht von hier bis Paris seine grotesken Seiten sehen zu lassen, der Bestand an wirklichem Besitz, der nicht nur zur Unterhaltung, sondern zur Entwicklung dient, würde gewinnen. Solange man in Deutschland den Kreis der Géricault, Daumier, Delacroix, Corot, Courbet und die Impressionisten nicht so intensiv kennt, wie man etwa heute Böcklin zu kennen glaubt, sollte man jüngere Franzosen nicht über die Grenze lassen. Diese haben uns nicht nötig, lachen unsere steife Moderne im stillen nur aus, und wir können sie noch nicht brauchen. Es ist unmöglich, ein geordnetes Kunstbild zu erhalten, solange wir in einem Atem Dinge preisen, die sich gegenseitig aufheben, wie das tagtäglich bei uns geschieht. Die Weitherzigkeit schmückt sich mit dem Prestige des Liberalismus und weist Bestrebungen, die sich gegen die zehntausend Standpunkte sträuben, als enge Richtungspolitik zurück. Aber handelt es sich wirklich um Richtungen? Wem es gefällt, der mag in Manet eine andere Richtung als in Puvis, in Rembrandt eine andere als in Poussin erkennen. Verfolgt er jede weit genug, so entgeht ihm nicht der Punkt, wo die eine die andere berührt, und er entdeckt, daß es nicht verschiedener Standpunkte bedarf, um beiden gerecht zu werden. Er findet zumal, daß die ganze moderne Kunst, soweit sie zu Recht besteht, sich nicht um ein Haar von den Grundlagen entfernt, die der an alter Kunst gelernten Ästhetik gedient haben. Corot und Courbet sind dafür unzweideutige Exempel.

Der herrschenden Verwirrung sucht man bei uns mit dünnwandigen Systemen beizukommen. Der deutsche Ästhet gleicht dem Registrator, der jedem Stück ein besonderes Fach anweist und, da er dann mit ebensovielen Fächern hantiert als Akten da waren, sich nur noch schwerer als vorher zurechtfindet. Er ordnet nicht,

sondern etikettiert nur und gewinnt den scheinbaren Vorteil, Auseinandersetzungen zu vermeiden. Das Verfahren, aus Qualitätsunterschieden willkürlich Arten zu bilden und daraus die Erlaubnis zu gewinnen, jede Art dankend zu quittieren, verböte sich in jedem anderen Beruf. Daß wir uns damit zufrieden geben, ist unserer Gesittung schlimmster Mangel und läßt unser Kunstleben verkümmern. Unsere vielen Richtungen haben uns die eine vorenthalten, die einzig ist. Es gibt nur eine Kunst, wie es nur eine Natur gibt. Sie ist auch bei uns erkennbar, nur müssen wir ernster als bisher Farbe bekennen und entscheiden, was von den Richtungen, die sich bei uns wie Gegensätze gegenüberstehen und unmöglich alle denselben höchsten Zweck gleich gut erfüllen können, uns zu fördern vermag. Wir bedürfen einer Kontrolle unserer einheimischen Kunst. Wir werden sie nicht gewinnen, solange das würdige Vergleichsobjekt nicht erkannt wird; wir können es nicht erkennen, wenn wir es alle fünf Minuten ändern. Unsere Zeit ist arm, denn sie entbehrt der Vielheit der Felder, die einst von kunstgeübter Hand bestellt wurden. Die Kunstgebiete der Alten gleichen heute verfallenen Kanälen, und es steht dahin, ob wir uns ihrer jemals wieder bedienen werden. Unsere Zeit ist reich, denn sie besitzt eine Kunst, die uns zur Verinnerlichung treibt und ihre Wohltat gibt, ohne sich den unabweisbaren Forderungen unseres materiellen Daseins zu widersetzen. Was unsere edelsten Instinkte ihr verdanken, ist soviel, daß der Verzicht auf die verlockende Vielheit der alten Kunst uns wie gerechte, ja wie eine notwendige Kompensation erscheint. Arm werden wir erst, wenn wir den einzigen Weg zum Glück aus den Augen lassen.

ND
553
C8M45

Meier-Graefe, Julius
Corot und Courbet

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY